فن الباليه

تاريخه ومدارسه ونماذج من روائع قصصه

تأليف

د. محمود الحفني

الكتاب: فن الباليه.. تاريخه ومدارسه ونماذج من روائع قصصه

الكاتب: د. محمود الحفني

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ ـ ٣٥٨٦٧٥٧٦ ـ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

الحفني ، محمود

فن الباليه.. تاريخه ومدارسه ونماذج من روائع قصصه / د. محمود الحفني

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٢٤ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٦ – ٧٦ – ٦٧٧٤ –٩٧٧ –٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٤٩٢٧ / ٢٠٢٠

فن الباليه

تاريخه ومدارسه ونماذج من روائع قصصه





مقدمة

فن الباليه تطالعنا ظاهر نشاطه في استقدام هذه الفرق العالمية التي تقدمها الجهات المعنية به كل عام لتعرض نماذج رائعة منه. وقد عاون على تعميم رسالتها في مختلف الأوساط ما تعرضه دور السينما من أفلام تقوم فيها أكبر فرق الباليه بأداء أعظم إنتاج باهر في هذا النوع. وما كاد التلفزيون يبدو في الأفق حتى ساهم بنصيب وافر في نشر هذه الثقافة الفنية يا يقدمه تباعًا من الاستعراضات.

وكان أهم دور إيجابي للعمل على تدعيم هذا الفن بتأسيس مدارس له استخدمت في جهازها صفوة من كبار الفنين العالميين، ليقوموا بإعداد جيل تستغنى به البلاد العربية في تحقيق استقلالها الفني، وتقف به على قدم المساواة مع فرق الشعوب الراقية، وتسهم معها في الإنتاج العالمي.

وهذه كلها لا تغنى عن وضع مصنفات في هذا الموضوع توضح مفاهيم فن الباليه، وتكشف عن أسراره، وتعالج مختلف موضوعاته. فإن قلائل معدودة من الناس هم الذين يعرفون كنه هذه النواحي. وحتى الذين يحرصون على مشاهدة استعراضات هذا الفن تعتبر معارف الكثير منهم قليلة وسطحية. وقد حفلت المكتبة الأوروبية بالكثير من المصنفات في مختلف لغاتها بهذا الصدد. أما المكتبة العربية فما تزال خالية من مصنفات هذا النوع.

وواضح أن الاستعراضات مهما تعددت وعظم شأنها لا تغني شيئاً عن الكتاب الذى يضع أمام القارئ العربي صورة واضحة تجعله قادرًا على أن

يستخلص منها إدراكاً سليما لموضوع الباليه، حين يواجه مشاهده، ويستعرض نماذجه.

وقد عرضنا في هذا الكتاب لمحة مبسطة في تاريخ فن الباليه ثم تعريفًا سريعاً بطبيعة إنتاجه، والحلقات التي يمر بها هذا الإنتاج. وذلك لتقريب مفاهيم هذا الفن لعشاقه والراغبين في احترافه، وتشجيع الروح المهنية، وهداية الطالب إلى اختيار الفرع الذي يستهويه. مع الإقلال في ذلك كله من الاصطلاحات المعقدة قدر الاستطاعة. كذلك ضمناً الكتاب طائفة من النماذج، ومجموعة صور التدريب في مختلف مدارس الباليه.

ولعل القارئ حين يلم الألوان المتنوعة، وهذا النواحي المختلفة في هذا الفن، يدرك معنا أنه لم يكن من اليسير أن يصدر مثل هذا الكتاب المبسط مشتملا على كل ما يهم القارئ ويوجه الناشيء، لولا ما بذل في سبيل ذلك من إجمال وتركيز.

ونأمل أن يكون هذا الكتاب المتواضع نواة لغرس من التصنيف نرجو نموه والمزيد منه، حتى يضاف إلى المكتبة العربية ما تستكمل به حاجتها من هذه الفنون المستحدثة، وحتى يجد الدارس لفن الباليه أو المشاهد لاستعراضاته نبراسًا يضئ له الطريق، ويوضح له المعالم، على أساس قويم من العلم، و دعامة راسخة من الفن.

د.محمود الحفنى

أصالة الرقص في وادي النيل

الرقص أقدم الفنون الجميلة على الإطلاق، أحسه الإنسان الفطري في جسه ولمس إيقاعه المنتظم منسلكًا في بدنه قبل أن يتعرف كنه العالم الخارجي أو يهتدي إلى لغة للتخاطب. وقد استخدمه الشعوب الفطرية، والمدنيات القدمية ف جميع مرافق الحياة؛ استخدمه في تقديم القرابين، وفي السحر والعبادة، وحفلات الولادة، والختان، والعرس، والحفلات العامة، والجنائز، والصيد، والحرب، والمرض، والبذر، والحصاد. ولم يكن الرقص نقيصة، بل كان عملاً تحترمه الكهنة، وتجله التقاليد.

وكان اتصال الرقص بالموسيقى وثيقًا، فاستخدمت الآلات الإيقاعية في تنظيم حركاته وتقويتها، وظلت تلك الآلات ملازمة له منذ نشأته حتى الآن. كذلك لم تعرف الشعوب الفطرية والمدنيات القديمة في بادئ عهدها الغناء إلا مقروناً بالرقص. ولذلك كانت الموسيقى بعنصريها الأساسين: الإيقاع والنغم في خدمة الرقص إلى أبعد مدى.

أما الرقص عند الأقدمين في وادي النيل فكان رمزاً للمسرات، لم يخل منه عيد من الأعياد، ولقد كان الفلاح إذا نضج غرسه يقدم الباكورة من ثماره قربانًا للآلهة، ثم يرقص اعترفاً بشكره لها، وعدم كفره بإحسانها.

وقد عرف هؤلاء الأقدمون أنواعًا وقيرة العدد، متنوعة المذاهب والأساليب، امتلأت بها معابدهم وعمرت بها رسومهم وآثارهم. وليس هذا الكتاب موضع استيفاء هذه الأنواع، ولكن قد يكون لهذا البحث مجال آخر. والذي تعنينا الإشارة إله الآن هو ما يتصل من هذا البحث بموضوع الباليه.

وقد يعجب المرء حين يعلم أن هذا الفن وثيق الاتصال بتراثنا القديم، فإننا لنرى في نقوش الأسرة الخامسة (حوالي سنة ٢٥٠٠ ق.م) نساء يرقصن جماعات رقصاً نشيطاً يشابه تماماً أحدث أنواع رقص الباليه[١].

وكذلك نرى نوعاً آخر من هذا الرقص في نقوش الدولة الوسطى في مدافن بني حسن، وهو ما نسميه في العصر الحاضر "الرقص التعبيري" أو "رقص الصور الحية". ففي نقوش تلك الدولة ترى الراقصات كاد أجسادهن تبدو عارية، كما هي الحال دائماً في تلك العصور، وقد أحلن شعورهن إلى شكل تاج ملكي. وقمن وهن على تلك الحالة بنوعين من الرقص، الأول: وهو الموضح في شكل رقم (١) –إلى اليمين– كانوا يسمونه "تحت الأقدام". ذلك أن تمثل إحدى الراقصات ملكاً منتصراً فتجثو الأخرى على ركبتها أمامها كأنها العدو الخاضع وقد قبض المنتصر بيده اليمنى على ناصية عدوه المستكين. وسمى هذا

---

[١]أنظر شكل رقم ٣ (صفحة ١٨)

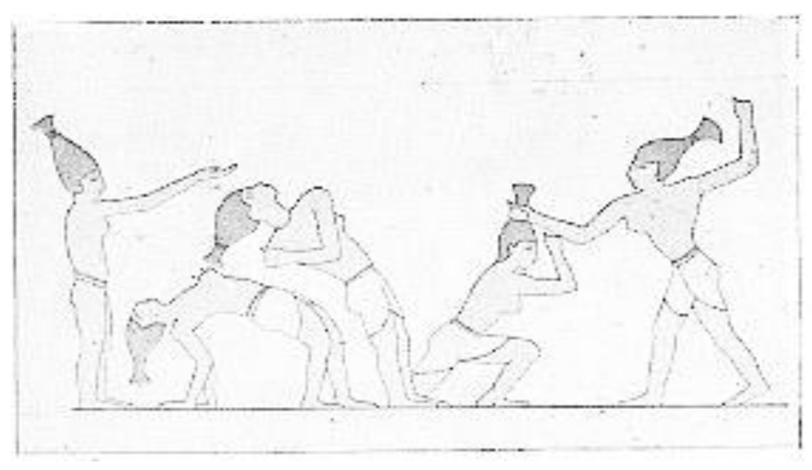
النوع من الرقص "تحت الأقدام" إشارة إلى أن الملك الجاثي المنهزم يقول للملك المنتصر "إن الشعوب جميعها تحت قدميك".

أما النوع الثاني من هذا الرقص، وهو المبين في الصورة شكل رقم (١) –إلى اليسار– فيسمى رقص "الحشائش" وطريقته أن تحنى إحدى الراقصات ظهرها إلى الخلف حتى تصل بيديها إلى الأرض، وقد أصبح جسمها على شكل نصف دائرة، ثم تميل راقصة ثانية بجسمها على الراقصة الأولى بذراعين مقبوضتين، وتأتي ثالثة فتمد ذراعيها فوق الأخريين. وسمى هذا الرقص "الحشائش" إشارة إلى أن الراقصات يمثلن بحركاتهن هذه فعل الرياح بالحشائش.

ونشاهد في النقوش الفرعونية نوعاً ثالثاً من الرقص التعبيري يطلق عليه اسم "الرقص الحربي" يبدو فيه ثلاثة رجال يمثلون الجنود، وقد حملوا بأيديهم القوس والنشاب، وهم يمثلون الحركات الحربية في رقاصتهم الجميلة شكل رقم (٢).

ومن هذا العرض السريع لبعض التراث الفرعوني في هذا لفن يتبين أن الباليه في أحدث تطوراته لم يكن أقرب إلى وطن منه إلى أرض وادي النيل التي انبعث منها إلى العالم بأسره نور جميع العلوم والفنون.

الرقص التعبيري



(شكل رقم ١)

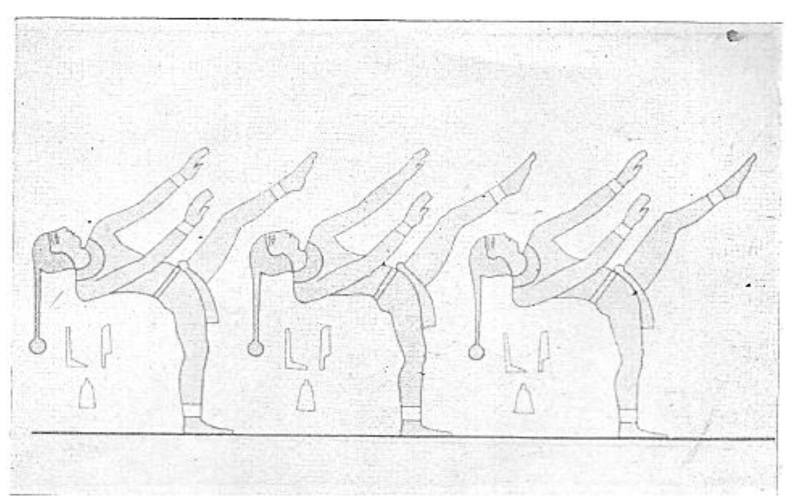
تحت الأقدام (إلى اليمين) –الحشائش (إلى اليسار)

الرقص الحربي

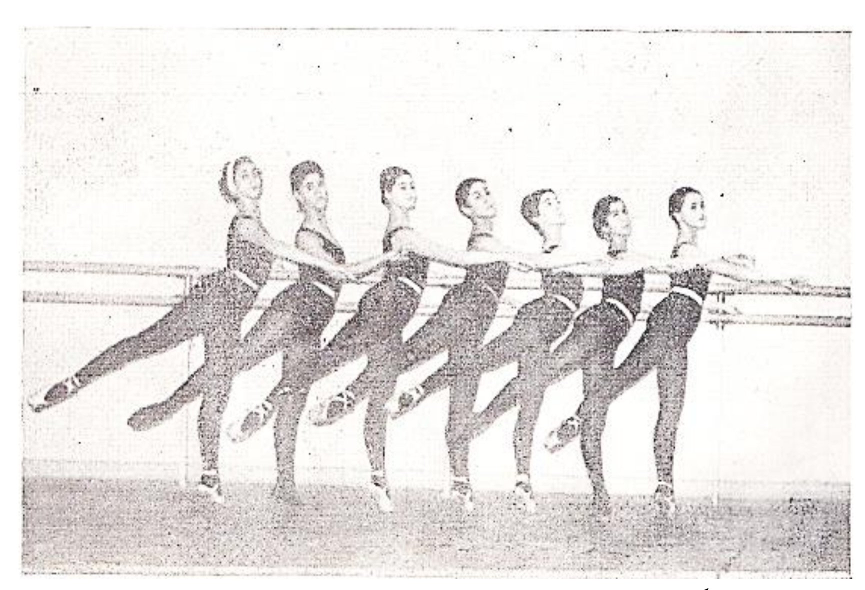


من

(شكل رقم ٢) نقوش مدافن بني حسن (الدولة الوسطى)



(شكل رقم ٣) (من نقوش الأسرة الخامسة) حوالي سنة ٢٥٠٠ ق.م



(شكل رقم ٤) إحدى مجموعات مدرسة الباليه بالقاهرة سنة ١٩٦٠



(شكل رقم ٥) إحدى مجموعات مدرسة الباليه بالقاهرة سنة ١٩٦٠

التعريف بالباليه

بين الباليه والموسيقى الوصفية موازنة ومقارنة

إذا كان الباليه الحديث تعبيرا يصوره الخيال، ووصفا وحكاية من غير ألفاظ ولا كلمات، فإن هذا ينطبق بكل هذه المعاني على الموسيقى الوصفية التي تؤديها الآلات بفرقها الكبيرة دون كلمات ولا ألفاظ كذلك. وإذا كانت لغة التعبير في المقطوعات الموسيقية الوصفية هي الأصوات، فإن لغة التعبير في الباليه هي الحركة الحية. وكما أن المقطوعة الكبيرة – كالسمفونية مثلا– تتألف من أربعة أقسام يقوم كل قسم فيها بقسطه من التعبير عن جزء من الموضع؛ فكذلك الشأن أيضا في المقطوعات الكبرى للباليه التي ينقسم الموضوع فيها إلى فصول يختص كل فصل بالتعبير عن جزء خاص من ذلك الموضوع، كما في باليه "الأميرة النائمة"[1] الذي تقع قصته أيضا في أربعة فصول. ثم إن تلك المقطوعات الموسيقية الوصفية تقدم أثناء الأداء ألوانا متعددة من عزف جماعي أو أداء فردي، ومن مجموعات صغيرة أحيانا أو كبيرة أحيانا أخرى، فكذلك تقدم لنا استعراضات الباليه ما يشابه تلك الألوان من رقص جماعي أو انفرادي، ومن مجموعات صغيرة في بعض الحالات وكبيرة في حالات سواها. وكل عازف في الفرقة الموسيقية يقوم بأداء دوره مستقلا عن سواه، مندمجا في إطار الانسجام العام للمقطوعة،

[1] انظر باليه الأميرة النائمة من ١٢٧–١٢٣

والشأن كذلك في الباليه إذ أن كل فرد فيه يقوم بدوره الشخصي المستقل عن غيره وإن كان المجموع يكون وحدة متناسقة مؤتلفة. وإذا كان شذوذ أي عازف ما في الفرقة الموسيقية يؤثر في إنتاج بقية أفراد الفرقة، فإن خروج أي فرد في الباليه من شأنه كذلك أن يفسد على المجموعة كلها معاني الانسجام، ويساب كل فرد من أفراد الفرقة قيمة ما يقدمه من عرض فني، مهما بلغ فيه من الإجادة والإتقان. وكما يتقيد كل عازف في الفرقة الموسيقية بما هو مدون أمامه لا يتجاوزه بزيادة أو نقص، ففي هذه الحدود ذاتها تتقيد حركات كل فرد في الباليه وفق ما هو مرسوم له من الوصف والتعبير دون زيادة أو إخلال. وكما أن عددا من المقطوعات الموسيقية قد أخذ مكانته الرفيعة في ثروة الفن العالمي، وأصبح موضع التداول بين الأمم في مختلف الأزمنة والأمكنة، فقد أصبح للباليه كذلك مقطوعاته العالمية الخالدة التي تشهر بها الفرق، ويتخصص لها الأفراد، وتتداولها البلاد في كل زمان ومكان.

وإذا كان لكل موسيقى موهبته التي تحدد طاقته الفنية بالنسبة لما يمكنه أداؤه والقيام به، كان لا تتعدى موهبته المشاركة ضمن المجاميع الصغيرة أو الكبيرة، أو يمتاز بالموهبة التي تؤهله للأداء المنفرد (صولو) فكذلك الشأن في مواهب أفراد الباليه، فإن منها ما لا يتجاوز بصاحبه المشاركة في رقص المجموعات المختلفة، ومنها ما يؤهل صاحبه للظهور بشخصية منفردة في أداء بارع ممتاز.

وكما يلزم لنفهم المصنف الموسيقى تكرار الاستماع إليه ويزداد التأثر والاستمتاع بهذا الإنتاج كلما ازداد المرء تعرفا به، كذلك ينبغي تكرار مشاهدة كل إنتاج من مؤلفات الباليه لاستيعاب جميع نواحيه الفنية. فإن المرء ليعجب إذ يرى في كل مرة تكرار فيها مشاهدة لمؤلف من مؤلفات الباليه أن كثيرا من التفاصيل الفنية لم تستوقف نظره في المرات السابقة. ويقع ذلك بصفة خاصة في الديكور، فإن الاهتمام بمتابعة الرقصات يفوت على المشاهدة في أول الأمر ملاحظة كثير من التفاصيل، وكلما تكررت مشاهدة الإنتاج شعر المرء بمدى مطابقة الرقص للموسيقى ودقته في التعبير عنها. وعلى قدر هذه المطابقة يكون نجاح العرض.

وكما يجب على قائد فرقة الباليه ضبط التحركات الفردية والجماعية لكل القائمين بالرقص، فإن قائد الفرقة الموسيقية يتوقف عليه كذلك ضبط سرعة التوقيع بحيث يتفق وحركات الباليه تمام الاتفاق. وإن أقل اختلاف في ذلك يجعل الإنتاج عرضة للسقوط مهما بذل فيه من جهد فني. ولذلك ينبغي أن يكون قائد الفرقة الموسيقية المصاحبة شديد الحساسية، ذا خبرة واسعة بشئون استعراضات الباليه وتحركاتها.

لمحة تاريخية

أهم مدارس الباليه

المدرسة الفرنسية

إن جذور الرقص وإن امتدت في التاريخ حتى سايرت الإنسان في أقدم عصوره، وعرفت منه الممالك القديمة ألوانا رائعة، وكان في مقدمتها المدنيات المصرية والهندية والصينية واليونانية... فإنه ليس من الميسور تحديد وقت بعينه أو الإشارة إلى مكان ما في دولة ما لنقول: "هنا كانت بداية الباليه الحديث". وإنما ثمة أمرا يقف منه التاريخ مواقف التأكيد واليقين ذلك أن الأميرة "كترينا ميدتشي" يمكن اعتبارها في طليعة من أحاط هذا الفن بعنايته، وأولاه الكثير من اهتمامه.

كان مولد هذه الأميرة في أواخر القرن السادس عشر (عام ١٥٧٥) بمدينة فلورنسا بإيطاليا. وكانت بلاطات المقاطعات الصغيرة وقتئذ منتشرة في سائر أوروبا، وفي ظل أمرائها وملوكها وفي إبهاء قصورها كانت تقام حفلات الرقص ومهرجاناته. وكانت الأميرة كترينا هذه مشغوفة بالرقص متحمسة له. وما لبثت على إثر اقترانها بهنري الثاني ملك فرنسا أن أمرت باستدعاء فرقة باليه إيطالية، حين وجدت البلاط الفرنسي خلوا من مهرة الراقصين. وكان لهذا أثره البعيد المدى في بداية فن الباليه ثم تدعيمه وتركيز أصوله في البلاد الفرنسية. ونتيجة لذلك

أصبحت فرنسا طوال القرنين التاليين لهذه الحقبة تعتبر المركز الذي تشع منه أضواء فين الباليه على مدن أوروبا وحواضرها الكبرى.

وتأسست في فرنسا بعد سبعين سنة من وفاة كترينا أول مدرسة نظامية للباليه كما ستأتي الإشارة إليها فيما بعد. أسسها الملك لويس الرابع عشر الذي كان هو أيضا مولعا بالرقص بل لقد كان يشترك بنفسه في الحفلات الراقصة المقامة في بلاطه. وهو منذ نشأته قديم الولع بهذا الفن؛ حتى لقد ظهر لأول مرة في صباه يزاول رقص الباليه ولما يتجاوز الثالثة عشرة من عمره فلما تولى الحكم كان طبيعيا أن يعني باستدعاء أمهر الراقصين إلى بلاط فرساي للاشتراك فيما يقام به من حفلات موسيقية. ولم يكن رقص الباليه وقتئذ مستقلا بكيانه، بل كان مما تتضمنه المسرحيات الغنائية (الأوبرات). ولكنه كان على الرغم من ذلك عنصرا هاما في بناء تلك المسرحيات، وركنا جوهريا لا غناء لها عنه، حتى لقد عرض في بلاط فرساي في ذلك الحين خمس مسرحيات غنائية أطلق عليها اسم "أوبرا باليه". ثم استقل فن الباليه بنفسه فيما بعد كما سنوضحه في هذا الكتاب.

افتتح لويس الرابع عشر الأكاديمية الملكية للرقص عام ١٦٦١، فكانت أول مدرسة للباليه في فرنسا، تقوم بتغذية البلاط بمهرة هذا الفن من بين المتخرجين فيها.

وقد يبدو عجيبا حقا أن جميع القائمين بالرقص في هذه الحفلات كانوا من الرجال. فإذا لم يكن بد من اشتراك عنصر النساء استخدموا

الغلمان للقيام بهذا الغرض. وكانت مدرسة الرقص هذه التي أسسها لويس الرابع عشر هي أول العهد بقبول الجنسين معا. وكان من تقاليد الراقصات وقتئذ أن يلبسن أثناء الرقص ملابس محكمة الشد والربط على أوساطهن، وأن تكون سميكة، ولم يكن في الإمكان رؤية أقدامهن أثناء الرقص.

وعلى الرغم من قبول الفتيات في مدرسة الرقص منذ إِنشائها عام ١٦٦١، فإنه لم يسمح بظهورهن في حفلات البلاط إلا بعد ذلك بعشرين عاما حيث سمح لهن عام ١٦٨١ بالظهور لأول مرة في دور خاص بهن في باليه "انتصار الحب".

وكان أول ظهور العنصر النسوي في الباليه في حفلات البلاط ثم أصبح ذلك أمرا عاديا في حفلات الباليه التي تقام للشعب. وهكذا لم يبلغ القرن السابع عشر نهايته حتى كان الباليه من الفنون التي يستمتع بها الشعب بعد أن كانت استعراضات هذا الفن ومشاهداته وفقا على البلاط في قصور الملوك والأمراء والنبلاء.

وكذلك كانت سنة ١٧٢٦ من الأعوام الحاسمة في تاريخ الباليه، فقد شهد الجماهير فيه نجمة الباليه "ماري كمارجو" (Marie camargo)تعلن ثورة على التقاليد الفنية، فتعرض راقصاتها –لأول مرة في تاريخ الباليه الحديث– بادية القدمين، تظهر حركاتهما للنظارة دون خفاء. وكان هذا يقتضي بطبيعته أن يكون ثوبها مرتفعا عن الأرض بشكل ملحوظ. ولم تحفل ماري كمارجو بما نشأ عن جرأتها هذه من غضبة

عامة في الأوساط الشعبية، بل جاءت النتيجة على عكس ما كان منتظرا فإن هذه الراقصة لم تكد تبلغ هذا النجاح في عرضها حتى راحت تقلدها الراقصات الواحدة تلو الأخرى في تقصير الثياب وظهور الأقدام، كما أخذن يقلدنها في تغيير أوضاع القدمين وهما في الهواء أثناء الرقص على أشكال متعددة. وتعد ماري كمارجو أول من يمكن أن يطلق عليه لقب "بالارينا" [1]بالمعنى الحديث.

وكانت شجاعة ماري كمارجو في ثورتها على التقاليد المرعبة حافزا لنجوم الباليه البارزات، ممن ظهرن بعدها على المضي في هذه الثورة الفنية، فأخذن في تخفيف الملابس، وتحرير أطرافهن من كل ما عساه أن يعوق نشاطهن في الرقص حركة وقفزا.

ولما جاءت الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر أتمت للراقصات عملية تحررهن من ثياب التقاليد القديمة، وأصبحت ملابسهن رقيقة شفافة. وكان جمهور المشاهدين يؤثر رؤية أجسامهن من خلال هذه الملابس الشفافة على مشاهدة الأجساد لو كانت عارية من أثوابها.

ولئن كانت الثورة الفرنسية قد قامت بأوفر قسط في عملية تحرر الرقص من سيطرة الملابس، فلقد كانت هي أيضا نهاية العصر الذهبي لفن الباليه في فرنسا، بعد أن استمرت زهاء قرنين كاملين كانت فيهما

[1]بالارينا (Ballerins) يطلق على الراقصة الماهرة من النساء كما يطلق اسم بالارينو (eallerito) على الراقص الماهر من الرجال (Baller لفظ إيطالي بمعنى رقص).

بمثابة الشمس الساطعة التي ترسل إشعاع هذا الفن على سائر مدن أوروبا من ميلانو بإيطاليا إلى موسكو في روسيا.

وصحيح أن فرنسا لم تظل أرضها المدرسة الأولى، أو مركز التوجيه العام في فن الباليه، إلا أنها أيضا لم تتخل عن هذا الميدان. فما زالت بعد ذلك تقدم الرواد وتمد سواها من العواصم والحواضر بالموهوبين من مهرة أبنائها ومشاهير النجوم من أساتذة هذا الفن الذين على جهودهم قامت صروح مدارس الباليه الحديث في البلاد الأخرى على النحو الذي سنبنيه فيما بعد.

المدرسة الإيطالية

إذا كان من المستطاع تركيز نهضة فن من الفنون في شخص واحد يدين له أهل هذا الفن وعشاقه، فإن أوضح مثل هذا هو جين جورج نوفير (Jean Georges Noverre) الذي يقترن باسمه تقدم فن الباليه الحديث.

ولد جين جورج نوفير في باريس سنة ١٧٢٧ توفى بها سنة ١٨١٠. كان في فنه متحررا ثائرا فلم يفهمه معاصروه، كما هو الشأن في الكثيرين من العباقرة المتحررين الذين يسبقون الزمن ويتقدمون عصورهم بطفرة مواهبهم. ولكن تعاليم هذا الفنان العبقري استطاعت أن تنفذ إلى تلاميذه الذين حملوا الشعلة من بعده. وقد سجل تلك التعاليم بنفسه ودونها في مذكرات كانت نبراسا هاديا لجميع المشتغلين بهذا

الفن، وما تزال حتى اليوم تعد في مناهجها وتوجيهاتها من أحدث التعاليم التي يلقنها جميع تلاميذ الباليه في كل البلدان.

وكان من بين تلاميذ نوفير هذا راقص موهوب، بارع في تصميم حركات الرقص (كوريوغرافي) يدعى دوبر فال (Dauberval) الذي يعد بشخصيته الممتازة حلقة هامة في تاريخ الباليه. فقد كان ذا تأثير قوي في نهوض هذا الفن بإيطاليا وبالفنانين ذوي المقدرة من تلاميذه أبناء تلك البلاد، وفي مقدمتهم الراقص الإيطالي سلفاتوريفيجانو (Salvatore vigano) الذي كان إلى وقت غير قصير أحد أعضاء فرقة باليه دوبرفال، وبذلك يمكن القول بأن دوبرفال كان خير أداة موصلة لتعاليم نوفير إلى فيجانو الذي استطاع أن يخلق ذوقا جديدا في فن الباليه بإيطاليا في أواخر القرن الثامن عشر، ومطلع القرن التاسع عشر.

ولد سلفاتوري فيجانو في ناوبلي سنة ١٧٦٩، وكان والده راقصا كما كانت والدته راقصة كذلك. وكان أول استعراض ظهر به في روما، ثم رحل إلى مدريد حيث تعرف إلى إحدى الراقصات الإسبانيات، واقترن بها. وهنالك أتيحت له فرصة الاتصال بدوبرفال الذي كان بصدد إعداد فرقة باليه تقوم برحلة إلى لندن، فالتحق بها فيجانو وزوجته. وفي تلك الرحلة اللندنية أنتج دوبرفال عام ١٧٨٦ باليه "فتاة ساءت رقابتها" (la fille mal gardee) وقد رقصته أنا بافلوفا فيما بعد، ولا تزال الفرق الروسية تقوم بأدائه حتى اليوم.

وكان فيجانو يعتبر نفسه وريث نوفير، يسير على نهجه، ويقتفي أثر تعاليمه في التزام أن تكون كل خطوة وكل حركة ذات فكرة في الموضوع، وليست لمجرد إظهار مهارة الراقص في العرض، أو لجلب المتعة والسرور. كما يجب أن تكون الحركات منبعثة من واقع الحياة، معتبرة عن عاطفة صادقة.

وإذا كان فيجانو نفسه موسيقيا، فإنه لم يعد ينظر إلى الموسيقى باعتبار أنها مجرد مصاحب للباليه، بل نظر إليها بوصفها جزءا منه. وكان يبذل عناية كبرى في اختيار الموسيقى التي يقوم عليها الباليه. فإذا لم يجد ما يناسبه قام هو بوضع ما تحتاج إليه منها. ولما كان بفطرته ونشأته وثقافته وثيق الاتصال بالموسيقى، فقد كان يحس بها متسلكة في بدنه أثناء الرقص، وليست مجرد إيقاع وضربات تقوم بتنظيم الحركات والخطوات. فكان بهذا أقدر على التعبير، وأقوى على التصوير.

وقد بلغ من نجاح استعراضات فيجانو في مسرح سكالا بميلانو، وإعجاب القوم بها أن تأسست بتلك المدينة أول مدرسة للباليه باسم الأكاديمية الملكية للرقص. وقد التحق بها أول دفعة من الطلاب سنة ١٨١٢ ثم سارت قدما برسالتها في تخريج النشئ. وكانت مدة الدراسة بها وقتئذ عشر سنوات تخضع طوالها التلاميذ لنظام شاق. وكانوا يلقنون إلى جانب فن الباليه قسطا كبيرة من الموسيقى وفن الإلقاء وتاريخ الأدب، وكان من تعاليم هذه المدرسة أن يلتزم كل تلميذ فيها بتصميم

رقصة من تأليفه، وأن يقوم هؤلاء التلاميذ بأداء ما يصممونه من تلك الرقصات.

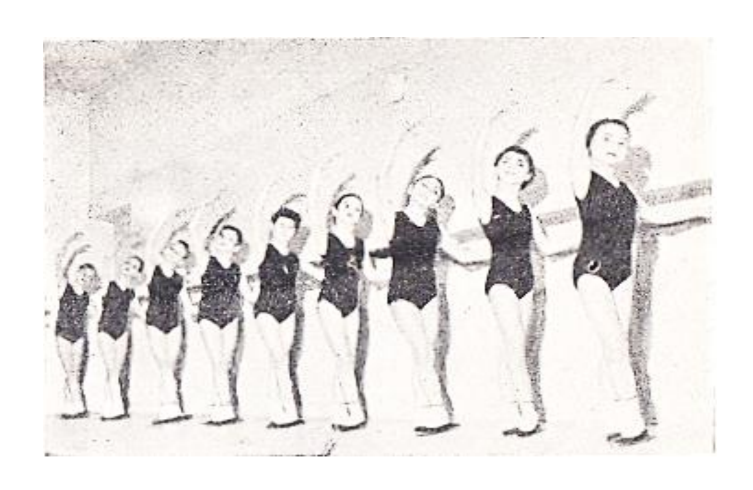
وما كاد القرن التاسع عشر يبلغ نهايته حتى كان جميع الراقصين والراقصات في مسرح سكالا من المتخرجين في هذه المدرسة؛ كل على قدر ما تؤهله له موهبته.

وتوفى فيجانو سنة ١٨٢١، ولكن كان من حسن طالع إيطاليا أنه قبل موت هذا الرائد بعام واحد ظهرت بها عبقرية فنية في شخصية كارلو بلازيس (carloblasis) وقد وضع، ولما يتجاوز السابعة عشرة من عمره، أو كتاب في الرقص، وضح فيه أصول فن الباليه وأساليب المهارة فيه. وما كاد يبلغ الثالثة والثلاثين من سني حياته حتى عين رئيسا للأكاديمية الملكية للرقص.



(شكل رقم ٦) طالبات يتدربن على حركة الوضع الأول

وكان بلازيس هذا إلى جانب نبوغه في الرقص موسيقيا بارعا، كما كان أحد الممتازين من تلاميذ دوبرفال، وهو بهذا الوصف تابع لمدرسة نوفير. وكان من أهم النظم التي التزمها أثناء رئاسته للأكاديمية ألا يقبل بها طالب تقل سنه عن الثمانية أو يزيد على الثانية عشرة للإناث، ولا عن الرابعة عشرة للذكور –وهذه السن الأخيرة تعتبر في المدارس الحديثة زائدة على السن المقررة للقبول. كما التزم في مدرسته أن يجري الكشف الطبي على كل طالب قبل لحاقه للتأكد من صلاحيته للرقص. وكانت هذه فكرة جديدة في ذلك الوقت. كما قرر أن تكون مبادئ علم التشريح في مقدمة المواد التي يتلقنها تلاميذ هذه المدرسة لمعرفة تكوين جسم الإنسان.



(شكل رقم ٧) طالبات مدرسة باليه "سكالا" بميلانو يتدربن على "الوضع الرابع"



(شكل رقم ٨) أطفال مدرسة باليه "سكالا" بميلانو يتدربن على "الوضع الخامس"



(شكل رقم ٩) طالبات مدرسة باليه سكالا أثناء التدريب

ولم تكن الأكاديمية الملكية للرقص هي وحدها مصدر المهرة من نجوم الباليه الذين أثروا في نهضة هذا الفن بإيطاليا، فها هي ذي "ماري تاليوني" (marietaglioni) تعتبر بحق أشهر راقصة باليه (بالارينا) في إيطاليا في العصر الرومانتيكي، وإن لم تكن من خريجات هذه

الأكاديمية؛ ذلك لأنها تخرجت على يد والدها تاليوني الذي كان أيضا من أمهر الراقصين ومصممي الرقصات (كوربوغرافي) وهو أحد تلاميذ فيجانو. وقد ولدت ماري تاليوني في مدينة استوكهلم عام ١٨٠٤، وكانت أمها ابنة مغن سويدي. وكما كان أبوها راقصا كان جدها راقصا كذلك. وكانت هي ذات موهبة خارقة في الباليه، وكأنما خلقت لهذا الفن. ومما يؤثر عن إعجاز هذه الراقصة أنها كانت تجيد الإبطاء في هبوطها بعد القفز حتى تبدو وكأنها تتوقف في الهواء؛ الأمر الذي لم يستطع أن يجاريها فيه أكثر من اثنتين أو ثلاث من أغلام راقصات الباليه.

وقبل أن ينقضي القرن التاسع عشر كانت روسيا قد تسلمت زمام قيادة فن الباليه من إيطاليا، وأصبحت فيه مركز الإشعاع لكل البلاد الأوروبية التي ما زالت تقتفي أثرها وتترسم خطاها.

المدرسة الروسية "المرحلة الأولى"

نستطيع أن نقول إن البداية الحقيقية للباليه في روسيا ترجع إلى عهد القيصرة أنا (١٦٩٣-١٧٤٠). فقد كانت تلك القيصرة تميل إلى المرح، وتستجيب لدواعي المسرات. وشغفت بمشاهدة رقص الدببة التي أمكن تدريبها وترويضها على إجادة الكثير من أنواع الرقص، فكانت القيصرة تجد في ذلك متعة وتسلية. وسرعان ما جد بها التفكير إلى تدريب الإنسان بدلا من الحيوان، فاستقدمت من فرنسا لتحقيق هذا الغرض أشهر مدربي الباليه في عصره وهو بابتست لاندي

(paptistelande) حيث افتتحت له سنة ١٧٣٥ أول مدرسة للباليه في روسيا بمدينة سنت بطرسبورج (لنينغراد الآن). ولم يكن يقبل فيها حينئذ أي أحد من أبناء الطبقة العامة أو حتى الطبقة المتوسطة، فقد انحصر قبول تلاميذها في الأطفال من أبناء حاشية البلاط الذي كان في عزلة تامة عن الشعب. وقد تعاقد لاندي على العمل مدى ثلاثة أعوام نظير ثلاثمائة روبل في العام مع منحة المسكن.

وكان لاندي طموحا فرأى ألا يقصر جهده على هذا المحيط المحدود، وتقدم عام ١٧٣٧ بالتماس إلى القيصرة يقول فيه:

١-لقد كان لي شرف التقدير حين أقمت في مارس من العام الماضي بمسرح البلاط استعراضا اشترك معي فيه تلاميذي المتواضعون الذين قاموا بأداء ثلاث مقطوعات باليه من تأليفي.

٢-وكذلك كان لتلميذي توماس ليبرون الشرف بأن يقوم في صيف هذا العام هو وبقية تلاميذي بأداء بعض مقطوعات باليه من تأليفي أيضا، نالت الثناء والإعجاب.

٣-من أجل هذا أتقدم ملتمسا السماح لي بأن أقوم بتدريب اثني عشر من شباب الروس؛ ستة من الذكور والبقية من الإناث، حيث أعد هذه المجموعة لرقص الباليه، حتى يكون في مقدورها أداء الرقص المسرحي الجدي منه والهزلي. كما أنها ستتمكن من القيام بذلك كله بعد عام واحد من مزاولتي لهذه المهمة. وسيصبح في مقدورها

بعد عامين اثنين فقط تأدية جميع أنواع الرقص المسرحي. ثم يغدو في إمكانها بعد ثلاث سنوات القيام بأرقى أنواع الباليه التي تحتاج إلى دراسة خاصة.

٤-وسأستعين في القيام بهذا العمل بتلميذي ليبرون السابق الإشارة إليه، وهو الراقص الأول في فرقتي الخاصة، والذي أرشحه لأن يشغل مكاني عندما تنتهي مدة خدمتي وبذلك لا يبقى تلاميذي هائمين في حفل مهم.

٥-وزيادة على ما بينت سأقوم، معتمدا على معاونة تلميذي ليبرون، بتلقين هؤلاء التلاميذ طريقة تأدية هزليات مسرحية في لهجات شعبية روسية مصحوبة برقصات. وذلك كله تحت مسئوليتي وإشرافي.

٦-وسأحتاج نظير عملي هذا، أنا وتلميذي، إلى مبلغ ١٥٠٠ روبل في العام ومسكن وكمية من الفحم والشموع.

٧-وإني على أهبة الاستعداد لبدء العمل في هذه الدراسات فور الموافقة على هذا الملتمس.

وقد نال التماسه هذا الموافقة، وأشرفت القيصرة بنفسها على اختيار هؤلاء التلاميذ ذكورا وإناثا من أبناء وبنات الحاشية ومستخدمي البلاط.

ولما كان لاندي قد وعد في التماسه بأن يظهر هؤلاء الناشئين في رقصات مسرحية، بعد عام واحد، فقد سلك معهم مسلك الشدة والعنف، حتى صنع من هؤلاء التلاميذ أول نواة بنيت عليها مدرسة الباليه الحديثة التي سيطرت على كل أوروبا فيما بعد.

وكانت مدة إقامة لاندي في سنت بطرسبورج (لينينغراد) ثلاثة عشرا عاما قضاها في تعليم الباليه، وفي تأليف الرقصات المبتكرة فيه. وعلى أثر وفاته مرت بروسيا فترة من الركود في هذا الفن، وذلك لأن الذين بأيديهم السيطرة والسلطان فيها كانوا ما يزالون قليلي الثقة في مواهب مواطنيهم مهما أظهروا من النبوغ والمقدرة. وكان لابد من الاستعانة بالأجانب في هذا الفن واحدا بعد آخر.

وقد بدأ القرن التاسع عشر بقدوم علم من أعلام فن الباليه إلى روسيا، إذ استقبلت سنت بطر سبورج (لينينغراد) الفنان شارل ديديلو (charlesdidilot) عام ١٨٠١، وكانت شهرته قد ذاعت في سائر بلاد أوروبا التي غزاها بفنه. استقدمه باول الأول قيصر روسيا ليكون أستاذا للباليه ورئيسا لمدرسة الرقص.

ولد ديديلو في السويد من والد فرنسي. وبعد أن ظهر نبوغه وتفوقه في فن الباليه وأصبح معلما ممتازا كان في معاملة تلاميذه مثال الخشونة والإرهاق، يدين بمبدأ بذل الدم والعرق والدموع. فلم ير في ساحة التدريب إلا وبيده العصا. وهو أول من عقد امتحان قبول للجدد، يقوم بعده بتوزيعهم إلى جماعات متناسقة. وما أسرع ما وجدت روسيا بين

تلاميذه طائفة من أبنائها تستطيع أن تعتمد عليهم في فن الباليه. غير أن لوائح وقوانين صارمة كانت تحد من نشاط هؤلاء الفنانين الناشئين، ذلك أن كل خريج في مدرسة الباليه هذه كان محتما عليه بمقتضى مرسوم من القيصر أن يعمل في فرقة الرقص عشرة أعوام، وإن كان مهرة الخريجين وأصحاب المواهب الممتازة لم تسيء إليهم هذه القيود بقدر ما أساءت إلى محدودي المواهب الذين كانت مرتباتهم تظل طوال هذه المدة ضئيلة لا تفي بسد احتياجاتهم.

وقد توفى ديديلو في روسيا عام ١٨٣٦ بعد ما أنتج لفرقة الباليه ومدرستها بالعاصمة الروسية ما يزيد على عشرين مقطوعة من تأليفه. وإذا كان لاندي قد ألقى بتلاميذه الأثنى عشر أول البذور الصالحة للباليه في روسيا، فقد تعهد ديديلو هذه البذور حتى أينعت وأثمرت.

المدرسة الروسية "المرحلة الثانية"

تبدأ المرحلة الثانية لنهضة الباليه الروسي منذ منتصف القرن التاسع عشر حيث عين ماريوس بتيبا[1] (mariuspetipa) الأستاذ الأول للباليه بمدرسة سنت بطرسبورج (لينينغراد) عام ١٨٥٨ ويعد هذا الفنان بحق حلقة الاتصال والتقدم والنضوج للباليه في روسيا إلى عصرنا الحديث، فقد أمضى في منصبه التعليمي الكبير في هذه المدرسة كأستاذ أول مدى خمسين عام. وإن تاريخ الباليه ا لحديث في روسيا لمدين لهذا الفنان بالشيء الكثير، فهو الذي وصل بمواهب تلاميذه من أبناء هذه البلاد

---

[1] ماريوس بيبنا انظر صفحة ٨٨.

إلى الذروة في هذا الفن. وليس في ذلك ما يغمط فضل سابقيه لانديوديديلو.

والواقع أنه كان من حسن الطالع لروسيا أن توفق إلى استقدام هذا الفنان العبقري الذي تفانى في خدمتها مدى نصف قرن كامل تعهد فيه مواهب أبنائها، وثبت في مواطنيها الثقة بأنفسهم وبجدارتهم لأستاذية هذا الفن. وهذا الأمد الطويل الذي قضاه بتيتا في تعهد هذا الفن في روسيا مضافا إلى مجهود زميليه السابقين لانديوديديلو قد جعل من روسيا المدرسة الأولى في العالم لفن الباليه.

وقد ساعد على هذا النجاح الباهر أن الشعب الروسي عاطفي بطبيعته، وأن له من اتساع رقعة بلاده ووفرة عدد السكان ما يمكنه من العثور دون مشقة على عدد غير قليل من ذوي المواهب الممتازة.

كما أن دقة بتيتا في اختيار الأكفاء لهذه الدراسة مما كان في طليعة الأسباب لنجاحه. فقد كان على كل طفل أن يجتاز امتحانا دقيقا في اختبار كل ناحية من نواحي مواهبه الفنية مع الفحص الطبي لأعضاء جسمه فحصا عاما، والعناية بصفة خاصة بالعمود الفقري والأقدام. مجريا في هذه الاختبارات والفحص تصفية بعد أخرى. ومن دواعي العجب أن أنا بافلوفا[1] (annapavlova) كانت تخشى عدم نجاحها في هذا الامتحان، فقد حدث ذلك عند تقدمها للقبول في هذه المدرسة، حيث كانت في حداثتها طفلة ضعيفة البنية.

[1] أنا بافلوفا: انظر ص ١١٠- ١١٣.

ذوتوفبتيبا في سنت بطرسبورج (لينينغراد) سنة ١٩١٠ تاركا بعده أربعا وخمسين من مقطوعات الباليه وخمسة عشرة باليه أوبرا، وعددا غير قليل من مقطوعات الرقص القديم.

ولم يكد يبلغ القرن التاسع عشر نهايته حتى كان اسم روسيا رمزا للتفوق في هذا الفن. وهي لا تزال حتى اليوم تحتفظ بهذه المكانة العالمية بفضل مهرة فنانيها الذين برزوا أقرانهم في هذا الميدان فنهضوا بفن الباليه وأقاموا فيه الثورة بعد الأخرى. وفي مقدمتهم فوكين[١]fokineوكارسافينا (karsavina) وماسين[٢] (massine) ونيسكي (nysky) وغيرهم، وبخاصة دياجيليف (diaghilv) الذي عقدت له الزعامة على كل هؤلاء.



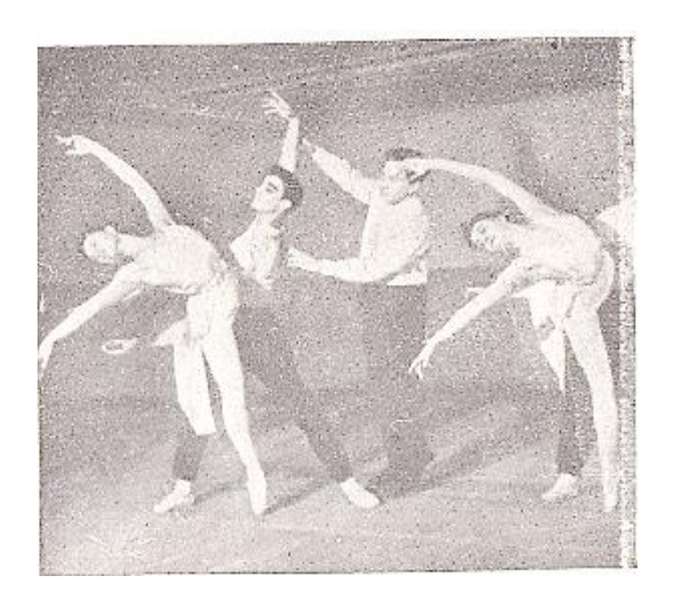
(شكل رقم ١٠) الرعاية الصحية بمدرسة برلشوى بموسكو

[١]فوكين: انظر ص ٨٩.

[٢]ماسين: أنظر ص ٩٠.



(شكل رقم ١١) طالبات أثناء التدريب



(شكل رقم ١٢) طلاب يتدربون على الرقصات الثنائية



(شكل رقم ١٣) طالبات في صالة التدريب



(شكل رقم ١٤) بيجي فان براغ (beggy van pangh) في تدريب أحد الفصول



(شكل رقم ١٥) التدريب على الوضع الرابع



(شكل رقم ١٦) هاربون لين (Marsyon line) في أحدى الرقصات

دياجيليف (Diaghilev) **١٨٧٢-١٩٢٩**

إذا كنا قد قسمنا نهضة الباليه في روسيا إلى مرحلتين؛ مرحلة أولى أعقبتها مرحلة ثانية، وأوضحنا في إيجاز نهضة هذا الفن في كل من المرحلتين، واشرنا إلى من كانوا في طليعة التقدم في هذه النهضة، فإن عهد "دياجيليف" يعتبر وحده عهدا متميزا وعصرا قائما بذاته في نهضة الباليه.

فقد كان متفردا في فنه بكل معنى الكلمة، حتى إنهم ليخصونه في مصنفات الباليه عند الكلام على تاريخ نهضة هذا الفن بباب مستقل، إذ يسود الاعتقاد بأن النهضة الحديثة في الباليه لم تكن لتتم بدونه.

وليست شهرة "دياجيليف" راجعة إلى عبقرتيه في تصميم الرقصات ونبوغه في هذا المضمار الفني فحسب، إنما ترجع أهم شهرته إلى عبقرتيه في إدارته لفرقة الباليه إدارة حازمة منقطعة النظير، لم يدرك شأوه فيها أحد. وإليه يرجع فضل تعميم نهضة الباليه الحديث إلا في روسيا وحدها؛ بل في سائر بلاد أوروبا الغربية وبخاصة فرنسا وإسبانيا وانجلترا.

ولد "دياجيليف" عام ١٨٧٢ بإحدى المناطق الريفية في روسيا. وظل مغمورا حتى رحل إلى سنت بطرسبورج (لينينغراد) للالتحاق بجامعتها لدراسة الحقوق. ولم تظهر مواهبه الفنية العظيمة إلا في سن تأخره، فقد كان في شبابه دون المتوسط بين أقرانه.

انحدر "دياجيليف" من بيت موسيقى عريق، فلا عجب أن تكون الموسيقى هوايته الأولى. ثم أصبح صديقا للأمير لولكنسكي مدير المسارح القيصرية الذي كان يسمح له بمشاهدة الاستعراضات من داخل المسرح. وسرعان ما اجتذبته استعراضات الباليه، وأبرزت استعداده الكامن. واتضح أنه يتمتع بملكة خاصة في تقدم هذا الفن. ثم زاد شغفه بالباليه وتعلقه به، وقد قام فيه بخطوات بعيدة المدى أطلق عليا في تاريخ الفن "نهضة الإصلاح".

ولم ينفرد "دياجيليف" في القيام وحده بهذه الحركة الإصلاحية، بل كان سنده فيها شاب من أقرب أصدقائه، كان في الصدارة من نجوم الرقص والكوريوغراف ذلك هو ميشيل فوكين (fokine) الذي التحق سنة ١٨٨٩ بالمدرسة القيصرية للباليه وهو في التاسعة من عمره. وقد تجلت عبقريته في هذا الفن ولمع استعداده الخارق للنبوغ فيه منذ التحاقه بالمدرسة، حتى لقد تنبأ له جميع أساتذته بمركز باهر مرموق، وأنه سيكون ذا أثر بالغ في النهضة بهذا الفن. وعين على إثر تخرجه مدرسا في نفس المدرسة التي تعلم فيها. ولم ترق له هذه المهنة التي أحس فيها أمام قيود الوظيفة بأن فنه مغلول غير طليق. وقد قامت إيزيدورادونكان (Isidora Duncan) بزيادة للعاصمة الروسية سنة ١٩٠٧ حيث أدت فيها استعراضات لمختلف الرقصات، كما قامت بإلقاء المحاضرات القيمة التي تأثر بها فوكين تأثيرا بالغا. وفي الحق إن إيزيدورا ونكان قد أثرت في جميع عالم الباليه. وكانت بقوامها الممشوق وأقدامها العارية وأسلوبها الحر في الرقص وتحررها في الملابس تعد شيئا ممتازا بين

نجوم الرقص جميعا ممن لم يكونوا يتمتعون بأية حرية، لا في حركاتهم ولا في ملابسهم. وإذا كان فوكين يحس في نفسه قبل مشاهدته دونكان برغبته في الثورة لتحرير هذا الفن فإن رؤيته لهذه الفنانة أوقدت فيه هذه الحذوة وعجلت بانبعاثها.

وهكذا تآزر جهد الصديقين دياجيليفوفوكين على تحقيق الإصلاح. ولم تقتصر ثورتهما على روسيا بل تعدتها إلى سائر أوروبا. ففي سنة ١٩٠٩ قام دياجيليف برحلة إلى عواصم غرب أوروبا على رأس فرقة الباليه التي كان يديرها، واصطحب معه فوكين لتصميم الرقصات وشليابين ليكون المغني الأول في الأوبرا، فكانت هذه الرحلة التي امتدت إلى ما يقرب من ربع قرن ذات تأثير شامل في تطوير فن الباليه إلى أحدث مدارسه.

وموقف فوكين من تاريخ الباليه يشابه إلى حد كبير موقف نوفير. فقد أقام نوفير ثورة في هذا الفن في القرن الثامن عشر، وقام فوكين بثورة أعنف منها في بداية القرن العشرين. وكان مذهب فوكين يهدف إلى أن الباليه يجب ألا يكون مجرد حركات رقص؛ إنما هو رباط ومزيج واتحاد بين الكوريو غرافي[١] والموسيقار ومهندس الديكور والملابس والرقص ذاته. ولابد أن يكون هناك توازن واتساق بين كل هذه القوى الفنية. ولا جدوى من أية حركة من حركات الرقص لا تهدف إلى شيء في الموضوع أو تعبر وتصور شيئا من موضوع الرقصة. ولا فائدة كذلك للملابس ولا

---

[١] الكوريوغرافي: انظر ص ٧٨-٩٤.

للمناظر ما لم تؤد غرضا في هذا السبيل وما لم تكن ذات طابع يتصل بالقصة والشخصيات. وكان من مبادئ فوكين أيضا ألا تختار الموسيقى لتناسب حركات مرسومة ورقصات موضوعة؛ إنما ينبغي أن تعد حركات الرقصات لتكون صالحة للموسيقى التي تعبر عن القصة وتصورها.

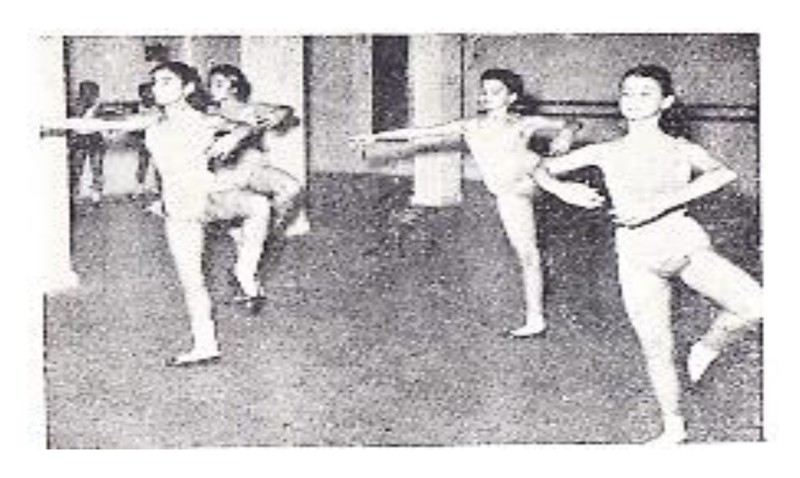
وحين غزت فرقة باليه دياجيليف بعد رحلتها من روسيا أوروبا كان عمادها في تصميم الرقصات الكوريوغراغي فوكين، كما كان عمادها في أداء هذه الرقصات أنا باولوفاوكارسافيناونيسكي.

لقد لقن دياجيليف بنجوم فرقته غرب أوروبا لونا جديدا وأسلوبا حديثا من رقص الباليه وكل ما يتصل به من فنون أخرى، حتى ليمكن القول إن دياجيليف قام بثورته التقدمية التي بلغت بالباليه الحديث هذه المكانة في روسيا وفي عواصم الغرب جميعا. وقد استطاع دياجيليف ومساعدوه أن يخلقوا أسلوبا جديدا صارت فيه الموسيقى وتصميم الرقصات وفنون الديكور مندمجة كلها بعضها في بعض. ولم يعد الرقص غاية في حد ذاته تنحصر أهميته في الاستمتاع بمشاهدته، كما كان الشأن قديما، بل أصبح وسيلة وهدفا تتآزر لبلوغه كل تلك الفنون مجتمعة متحدة.

ومن ثم أخذ هذا الفن سبيله في التطور والنمو، وامتدت إشعاعاته حتى عمت دول أوروبا، وأصبح لكل منها مزية وطابع يلاءم البيئة ويساير الإمكانيات.

وإذا كانت مدارس الباليه تبدو في الوقت الحاضر متعددة كثيرة في مختلف البلاد، فإن تبادل زيارات فرق الباليه الكبرى بين العواصم والاقطار _ مع سهولة وسرعة المواصلات الحديثة _ ما يقرّب هذه المدارس ويصل بينها برابطة فنية تجعل منها أسرة متماسكة الجوانب متلاقية الأهداف، ماضية في سبيلها لنشر رسالتها الفنية بين جميع الأمم والشعوب.

وبهذا يتبين أننا في غير حاجة إلى المضي في إفراد الخصائص لكل دولة، فحسبنا هذه اللمحة التاريخية التي صورنا فيها تطور هذا الفن وعوامل نهوضه المتتالية، لكى نمضى بهذا الكتاب، بعد ذلك في نواح أخرى، لا مندوحة لعشاق هذا الفن وطلابه من تعرفها الوقوف عليها.



(شكل رقم ١٧) مدرسة باليه بالقاهرة أثناء التدريب



(شكل رقم ١٨) مدرسة باليه بالقاهرة أثناء التدريب



(شكل رقم ١٩) مدرسة باليه بالقاهرة أثناء التدريب



(شكل رقم ٢٠) مدرسة باليه بالقاهرة أثناء التدريب

إنتاج الباليه
والمراحل الفنية التي يمر بها

إن ما يعرض من مقطوعات الباليه يراه المشاهدون أمامهم عملا ناضجاً، فيسعدون بمنظره وينعمون بمرآه. والقليل منهم يعرف مدى ما بذل من جهد في إخراج هذا الإنتاج حتى وصل إلى هذه الصورة الكاملة الممتعة، أو يدرك مدى المواهب التي عملت متعاونة في هذا الإنتاج متآزرة على إخراجه في المراحل الفنية التي مر بها.

والواقع أنه لابد لإخراج مقطوعة من مؤلفات الباليه أن يتضافر عدد كبير من المواهب الفنية من ذوى الخبرة والأصالة في هذا الميدان، تتناوب العمل في مراحل متعددة، يمكن الحديث عنها فيما يلي:

مدير الإنتاج

ليس المقصود هنا بمدير الإنتاج أنه الشخص الممول كما هي الحال _عادة_ في الإنتاج السينمائي، وإنما الذي نقصد إليه هو المدير الفني الذي يتولى الناحية الإبداعية في الإنتاج، ويضع التخطيط العام للموضوع، وكيفية إخراجه. ويكون الموضوع عادة من ابتكاره ووحي تفكيره. والإنتاج في الباليه كالإنتاج في سائر الفنون الجميلة لابد أن يكون في بدايته وحياً وإلهاماً.

وقد يكون التفكير في الموضوع من وحي فرد واحد، أو تشترك في ذلك مجموعة من الأشخاص تقوم بعمل التخطيط العام لهذا الإنتاج.

فمدير الإنتاج هو المسئول _ومعه معاونوه_ عن اختيار الموضوعات المناسبة.



(شكل رقم ٢١) البالارينافيربروذر (fairbrother) في باليه "علي بابا"

وكثيراً ما تختار قصص الباليه من الأساطير القديمة ذات الشهرة والذيوع، مما يتسع فيه مجال الأحلام، ويجد الخيال به منفذاً رحيباً تتاح فيه الفرصة للمشاهد الراقصة، والموسيقى الرائعة، والديكور البارع.



(شكل رقم ٢٢) البالارينا "سيلستا" (celeste) في دور الفتى العربي

وقد وجد أرباب هذا الفن الأساطير الشرقية والعربية ثروة عظيمة في هذا المجال. وكانت أساطير ألف ليلة وليلة في مقدمة مصادر هذا القصص.

ويتناول التخطيط العام تنظيم الإخراج في جميع هذه النواحي الفنية بحيث يتناول تنسيق الموضوع، وتوزيع حوادثه على أقسام أو فصول متساوية، بحيث يهيئ كل منها الفرصة لاستعراض أنواع مختلفة الرقص.

وطريقة معالجة تنفيذ التخطيط العام يعتمد على مدى كفاءة ومقدرة القائمين بالنواحي الفنية المختلفة التي يمر فيها الإنتاج، والتي يتساند

أصحابها جميعاً في إتمامه على أحسن وجه وأكمل صورة. وأهم هذه المراحل التي تعتبر الأركان الأساسية للباليه هي:

١- المؤلف الموسيقي.

٢- مصمم الرقصات (الكوريوغرا).

٣- مهندس الديكور ومصمم الملابس والإضاءة.

٤- الراقص.

وقد يقوم فنان واحد بأكثر من عنصر من هذه العناصر؛ كأن يقوم واضع التخطيط العام بتصميم الرقصات أيضاً، وهو ما يحدث غالباً، كما قد يقوم أحياناً باختيار الموسيقى المناسبة. وقد يتولى هو وضعها إذا اجتمعت له ثقافة موسيقية إلى جانب موهبة الباليه. كما يقوم مهندس الديكور بتصميم الملابس في كثير من الأحيان. وأياً ما كانت الحال فإنه يتحتم على جميع العناصر التي تشترك في إخراج الإنتاج، وفقاً للتخطيط العام الموضوع له، أن تتآزر معاً وإن كان يبدو أن كلا منهم مستقل في عمله، حتى يخرج الإنتاج في كل نواحيه الفنية وحدة كاملة متناسقة كأنما هو نم صنع فنان واحد لا عدة فنانين. ويكون مدير الإنتاج هو مصدر هذه الوحدة وهذا التنسيق.

ويكفي إن يتخلف عنصر أو أكثر من هذه العناصر، أو أن يكون دون المستوى الذي يتمتع به الآخرون، لإسقاط الإنتاج سقوطاً ذريعاً

مهما بذل بصدده في النواحي الأخرى من جهود. ويتجلى ذلك فيما سنوضحه.

(١) المؤلف الموسيقي

ظل فن الباليه ردحاً طويلاً من الزمن تصمم خطوات رقصاته وحركاتها على أساس موسيقى لم تكتب له اصلا، يقوم باختيارها الكوريوغرافيون لمناسبتها لأغراضهم. نضرب لذلك مثلا "البسا كاليا" التي كتبها الموسيقار يوهان سباستيان باخ لآلة الأرغن من مقام دو الصغير فقد اختيرت لباليه بعنوان "الشاب والموت". وكذلك اختار الكوريوغرافيون الكثير من المقطوعات الموسيقية التي لم تؤلف في الأصل للباليه كبعض مؤلفات شوبان وشومان.

ثم تطور فن الباليه بعد أن صار فناً مستقلا بكيانه. وأصبحت خطوات الباليه وحركاته تصمم على أساس موسيقى توضع خصيصاً له، تعبر عن قصته وتترجم عن حوادثها.

يطلب إلى موسيقار مرموق أن يقوم بتأليف الموسيقى التي تعبر عن القصة المختارة. وليس هذا بالأمر السهل على كل ملحن، إذ ينبغي أن تتوافر فيمن يطلب إليه القيام بهذا العمل أن يكون متمكناً في فنه قادراً على التعبير بالنغم وحده على تصوير حوادث القصة، مستخدماً في ذلك إمكانيات آلات الفرقة الموسيقية وكل ما يتسع له علم التأليف الموسيقي في هذه الناحية. كما أنه ينبغي أن يكون خبيراً بمستلزمات فن الباليه

قوي لصلة به وبالعاملين فيه، حتى يهيئ لهم فرصة التعبير عن موسيقاه بخطوات وحركات.

وقد يبذل الموسيقار وسعه في هذا السبيل، ثم يخيب ظنه في مصمم الرقصات (الكوربوغرافي) الذي قد يعجز عن إدراك كنه الموسيقى، أو لعدم التوفيق في الأداء الموسيقي ذاته عند العرض. ولن تكون النتيجة لذلك إلا سقوط الإنتاج وفشله.

ويعتبر الموسيقار الروسي "بيتر تشيكوفسكي" (١٨٤٠_ ١٨٩٣) خير مثال لما تقدم. فلقد تألق نجم هذا الموسيقار في روسيا وذاع اسمه في كل اوروبا بما أبدعه من سمفونيات ومسرحيات غنائية (أوبرات) وغيرها من روائع الفن والموسيقى. وأصبح في الصدارة من أعلام هذا الفن الذي يشار إليهم بالبنان. ولئن كان تشيكوفسكي يعد بطل التطور وحامل لواء النهضة الموسيقية الحديثة في روسيا، لقد ساهم كذلك بقسط وافر في تطوير فن الباليه.

ولم يكن هذا الفنان بعيداً عن تأليف الموسيقى الراقصة منذ صباه، بل لقد كان يكتب بعض هذه المقطوعات لترقيص أطفال شقيقته، ولكن هذا الموسيقار على الرغم من عبقريته الممتازة وموهبته الخارقة كان الجحود حليفه دائماً، ولم تظفر مصنفاته في البالية بأي تقدير طيلة حياته، وإن كتب لها الخلود بعد وفاته.

حدث أن طلب مدير المسارح القيصرية في موسكو إلى هذا الموسيقار الكبير إنتاج باليه كامل لعرضه في مسرح "بولشوي"[1]. وكانت القصة المختارة لهذا الباليه قصة "بحيرة البجع"[2]. وهي أسطورة أميرة تحولت بفعل السحر إلى بجعة. وقد أتم تشيوكوفسكي هذا العمل على أحسن وجه فجاءت موسيقاه مصورة رائعة، استخدم فيها إمكانيات الآلات الموسيقية التي تتألف منها الفرقة الكاملة، على غرار ما يقدمه من الموسيقى في مؤلفاته السمفونية. ولكن سوء الطالع الذي كثيراً ما يصاحب العباقرة قد لازمه فسقطت موسيقى هذا الباليه.

وسبب ذلك أن المختصين بالتنفيذ لم يحسنوا فهما، فقرر مصمم الرقصات أن كثيراً من أجزاء هذه الموسيقى غير صالح للرقص فأقصاها مستعيضاً عنها بمقطوعات اقتبسها من مؤلفات أخرى، وأقحمها على هذا الإنتاج. أما رئيس الفرقة الموسيقية فقد احتج بدوره على صعوبة الموسيقى فقام بعملية تبسيطها بما انهدم معه فن تشيوفسكي، الذي كان أعلى مستوى من أن يفهمه مصمم الرقص أو رئيس الفرقة .

وعلى هذا النحو ظهر باليه "بحيرة البجع" لأول مرة عام ١٨٧٧ بمسرح خاصة به. وكانت نتيجة ذلك أن سقط هذا العمل الفني الضخم سقوطاً ذريعا، حتى لقد استبعده القائمون على شيءون ذلك المسرح من قائمة الأعمال التي يقومون بعرضها فيه.

---

[1] بولشوي لفظ روسي معناه كبير. وقد تأسس مسرح بولشوي في موسكو عام ١٧٧٦ وبه ٢٠٠٠ مقعد واتساع المكان المخصص فيه لاستعراضات الباليه ٨٥ × ٧٧ قدما.

[2] بحيرة البجع: انظر ص ١١٦-١٢١.

ولم يعد عرض هذا الإنتاج إلا بعد وفاة تشيكوفسكي حيث أرسل مارينسكي في سنت بطرسبروج(لينيغراد) إلى موسكو في طلب التدوين الموسيقي الأصلي لهذا الباليه كما كتبه تشيكوفسكي، وذلك إحياء ذكراه. وفي هذه المرة قام استاذ الباليه بتيبا بنفسه بوضع تصميم الرقصات، كما قامت بالأداء البالارينا الإيطالية الشهيرة لنياني(legnani) فنجح باليه "بحيرة البجع" نجاحا منقطع النظير، وأقبل الناس عليه إقبالا كتب له الخلود.

وبعد مضي أحد عشر عاما على سقوط باليه "بحيرة البجع" طلب مدير المسارح القيصرية في سنت بطرسبورج(لينيغراد) إلى تشيكوفسكي وضع موسيقى لقصة باليه جديد وكانت هذه هي قصة "الجمال النائم" التي أطلق عليها فيما بعد اسم "الأميرة النائمة"[1] لأسباب لا نرى محلا لذكرها.

وسرعان ما بدأ الموسيقار عمله في تأليف موسيقى الباليه الجديد. وكان ينتهز كل فرصة اثناء التلحين فيسافر من موسكو إلى سنت بطرسبورج(لينيغراد) لمقابلة عاهل الباليه بتيبا والتحدث معه بشأن هذه الموسيقى واستعراض ما أنجزه منها واستطلاع رأيه فيما عساه أن يكون مطلوبا. وهكذا حتى انتهى من هذا العمل الخالد.

وقد سجل تشيكوفسكي بخط يده على الصفحة الأولى لموسيقى هذا الباليه ما يلي:

---

[1] الجمال النائم أو الأميرة النائمة: انظر ص ١٢٣ _ ١٢٧

"باليه_الجمال النائم_ انتهيت منه في ٧ يونيه سنة ١٨٨٩ في الساعة الثامنة مساء وشكراً للّه، ومجموع المدة التي استغرقها هذا العمل عشرة أيام في أكتوبر وثلاثة اسابيع في يناير والآن أسبوع آخر. فيكون المجموع حوالي أربعين يوما".

وهكذا أتم تشيكوفسكي تأليف موسيقى هذا الباليه الكبير لقصة كاملة تقع في أربعة فصول في مدة لم تتجاوز الأربعين يوما. ثم قام بعد ذلك بتدوين التوزيع الموسيقي لمختلف الآلات. وفي ٢٨ من أغسطس كتب إلى صديق له يقول: "لقد اتممت جميع التدوين الأوركسترالي الضخم. وإني لأشعر كأن جبلا هائلا سقط عن كاهلي. وأعتقد أن موسيقى "الجمال النائم" تعتبر من أحسن مؤلفاتي".

وفي اليوم الرابع عشر من يناير سنة ١٨٩٠ ظهر باليه "الجمال النائم" لأول مرة بملابس خاصة، وبخضور القيصر اسكندر الثالث وجمع كبير من الأمراء والنبلاء وعلية القوم. وقد بذل بيتبا غاية جهده في تصميم رقصات هذا الباليه. كما أنه لم يدخر وسعاً في الإنفاق عليه، حتى قيل إنه تكلف ما لا يقل عن ثمانية آلاف من الجنيهات.

وهكذا اجتمعت في هذا العرض الأول مع موسيقى تشوفسكي الرائعة الفخمة تصميم لرقصات بارعة يكفي أن يكون من إبداع زعيم فن الباليه في ذلك العصر. كما اشتركت في الأداء طائفة ممتازة من نجوم الرقص، حيث قامت البالارينابريانزا بدور الأميرة اورورا، وقامت البالارينا ماري بتيبا(ابنة بتيباالسالف الذكر) بدور طيف الملاك الأبيض (Lilac

بدور (Enrico Ceccetti)وقام البالارينوإنريكوسيتشتي (Fairy كارابوس(Cara bossa) في رقصة الأستهلال(برولوج) ثم رقصة الطائر الأزرق وهي رقصة ثنائية في الفصل الأخير.

وعلى الرغم من كل عوامل النجاح الكبرى التي أحيط بها العرض الأول لهذا الباليه فقد قوبل هذا العرض بشيء كثير من الفتور وقلة التقدير، وإن لم يخل من المجاملة. فقد استدعي تشيكوفسكي إلى مقصورة القيصر، وكان كل تقديره لهذا الجهد النفي الضخم ان وجه الثناء إلى الموسيقار في كلمتين اثنتين، فلم يزد على أن قال له "جميل جداً". وقد استاء تشيكوفسكي من هذه المقابلة فسجل عنها في مذكراته بعد ذلك قوله "لقد عاملني القيصر معاملة فاترة، سامحه الله".

وفي اليوم التالي كان العرض الأول لهذا الباليه للشعب. فقوبل بنفس المظاهر التي قوبل بها في الليلة السابقة. ولم يستسغ الجمهور طابع الموسيقى السمفونية التي صيغت فيه ألحان هذا الباليه. وتأثر تشيكوفسكي من سقوط إنتاجه تأثراً بالغ الحد حتى رحل إلى إيطاليا.

ولكن باليه "الجمال النائم" على الرغم من استقباله بهذا الجحود وعدم التقدير، فقد كان أوفر حظاً من سابقه، فلم يستبعد من قائمة المؤلفات التي يقوم المسرح باستعراضها، كما كان الشأن في باليه "بحيرة البجع". وهكذا ظل باليه "الجمال النائم" مسموحاً بعرضه على فترات متباعدة. وكان الجمهور كلما زاد تكرار مشاهدته له ازداد تعرفاً بموسيقاه

وتقديراً لها. على أن هذا الجهد العظيم لم ينل التقدير الذي يستحقه إلا بعد وفاة تشيكوفسكي.

وعلى الرغم من هذا التنكر لموسيقى هذا الفنان الكبير وسقوط إنتاجه في الباليه، الواحد بعد الآخر، فقد أقدم تشيكوفسكي مرة ثالثة على تأليف موسيقى لباليه جديد هو "كسارة البندق"[1]. وكان هذا هو آخر مؤلفاته في هذا النوع. وقد قام مدير المسارح القيصرية في سنت بطرسبورج(لينيغراد) باختيار الموضوع الذي يتيح الفرصة لتقديم استعراض رقصات من مختلف البلدان.

مما نجدر الإشارة إليه أن تشيكوفسكي كان يميل دائماً إلى التجديد في الموسيقى التي يصنعها لأي باليه يكلف به. وها هو ذا نراه حين طلب إليه تأليف موسيقى الباليه الجديد يبادر فيبعث إلى صديق له في باريس يطلب إرسال آلة موسيقية ظهرت حديثاً تسمى سلستا (Celesta) اخترعها أوجست موستيل في باريس سنة ١٨٨٦ وهي آلة تشبه البيانو وتستخدم فيها بدلا من الأوتار صفائح من الصلب توضع فوق صناديق رنانة من الخشب. واصوات تلك الآلة نقية صافية تعتبر في لونها وسطاً بين أصوات آلة الصنج (Harp) والأجراس. وقد بلغ من حرص تشيكوفسكي على السبق إلى إدخال هذه الآلة في موسيقاه قبل جميع الفنانين من مواطنيه أن كتب إلى صديقه هذا يقول:

[1]كسارة البندق: انظر ص ١٢٨ _ ١٣٢

"آمل ألا تطلع أحداً على تلك الآلة لأني أخشى أن تستخدمها رمسكيكورساكوف أو جلازونوف أو غيرهما إذا أحسوا وجودها فيفيدون منها قبلي".

وانتهى الموسيقار من موسيقى باليه "كسارة البندق" في اليوم السابع من يوليه سنة ١٨٩١. وخشى أن تلحق تلك الموسيقى في سقوطها بشقيقتيها السابقتين "بحيرة البجع" و "الجمال النائم" فأخذ الحيطة بذلك بجعلها صالحة للعرض وحدها في الحفلات السمفونية دون مصاحبة للرقص. وقام فعلا بتقديمها موسيقى بحتة تحت قيادته في حفل أقيم في مارس سنة ١٨٩٢ بمدينة سنت بطرسبورج(لينيغراد) فحازت نجاحاً كبيراً.

أما الباليه نفسه فقد ظهر بعد ذلك عند إتمام الملابس والمعدات الخاصة به في ديسمبر من نفس السنة بحضور القيصر أيضاً. وقد استقبل الباليه في هذا العرض الأول استقبالاً حاراً وأثنى القيصر على الموسيقار هذه المرة ثناءاً صافياً حين استدعاه إلى مقصورته.

ومن المؤسف أن يأتي هذا التقدير متأخراً، وأن يلقى الموسيقار الكبير هذا التشجيع بعد فوات الأوان، فإن المنية لم تمهله بعد ذلك غير عام واحد اقتصر فيه إنتاجه على سمفونيته الخالدة "الباتيتيك"، حيث توفي تشيكوفسكي في نوفمبر سنة ١٨٩٣.

تلك هي مأساة هذا الموسيقار العظيم في أروع ذخر للباليه ظل باقياً على مر الزمن، سقناها للتدليل على ضرورة تآزر القوى الفنية المشكتركة في إخراج الإنتاج، وعدم تخلف أية ناحية فيه عن بقية النواحي التي تتضامن على إظهاره.

ولا يتسع هذا المصنف المتواضع لاستيعاب سير أعلام هذا الفن من الموسيقيين في مختلف العصور ومتعدد الأقطار على نحو ما عرضناه في مجمل سيرة تشيكوفسكي. وحسبنا أن نذكر أنه كان في الطليعة ممن أسهموا في أنتاج موسيقى الباليه، هؤلاء الفنانون الكبار، في دولهم المختلفة:

إيطاليا: دومينكو سكارلاتي (Domenico Scarlatti) ١٦٨٥ _ ١٧٥٧

جيوكينوروسيني(Gioecchino Rossini) ١٧٩٢ _ ١٨٦٨

فرنسا: آدولف آدم (Adolphe Adam) ١٨٠٣ _ ١٨٥٦

هيكتوربيرليوز(Hector Berlioz) ١٨٠٣ _ ١٨٦٩

ليو ديليب(Leo Delibes) ١٨٣٦ _ ١٨٩١

ألمانيا: كارل ماريا فون فيبر (Carl Maria von Weber) ١٧٨٦ _ ١٨٢٦

روبرت شومان (Robert Sehumann) ١٨١٠ _ ١٨٦٥

بولونيا: فردريك شوبان (Feredric Chopin) ١٨١٠ _ ١٨٤٩

روسيا: بيتر تشيكوفسكي[1] (Peter Tschaikowshy) ١٨٤٠ _ ١٨٩٣

إيجور سترافسكي[2] (Igor Strawinsky) ولد عام ١٨٨٢

سرجي بروكوفييف[3] (Serge Prokofieff) ١٨٩١ _ ١٩٥٣

أسبانيا: مانويل دي فاللا[4] (Manuel feFalla) ١٨٧٦ _ ١٩٤٦

انجلترا: أرثر بليس (Arthur Bliss) ولد عام ١٨٩١

وليم والتون (William Walton) ولد عام ١٩٠٢

ولقد وضح فيما عرضناه أن المرحلة التالية لدور الموسيقى في إنتاج الباليه هي مرحلة "تصميم الرقصات" المصورة للقصة والمعبّرة عن تلك الموسيقى.

***

فلننتقل إذن إلى الحديث عن تلك المرحلة، مرحلة الكوريوغرافي.

---

[1] تشكوفسكي: انظر بحيرة البجع ص ١١٦– ١٢١

انظر الجمال النائم ص ١٢٣– ١٢٧

انظر كسارة البندق ص ١٢٨– ١٣٢

[2] سترافنسكي: انظر الطائر الناري ص ١٣٣ – ١٣٨

[3] بروكوفييف: انظر بتروكشا ص ١٤٧ – ١٤٩

انظر روميو وجولييت ص ١٥٠ – ١٥٥

[4] دي فاللا: انظر صاحب القبعة المثلثة ص ١٣٩ – ١٤٥

(٢) مصمم الرقصات

الكوريوغرافي(Choreoghrapher)

لا ريب في أن ألصق النواحي في إنتاج الباليه هي حركات الرق ومطابقتها للتأليف الموسيقي على نحو ما قدمنا شرحه. ومصمم الرقصات يسمى في الاصطلاح الفني "الكوريوغرافي".

و "كوريوغراف"(Choreograph) لفظ يوناني يتألف من مقطعين هما (khoros) يعني يرقص و (graphos) يعني يكتب. وعلى ذلك يكون المعني الحرفي لكلمة كوريوغرافيي هو مدوّن الرقص، وهي اصطلاح يطلق على مصمم الرقصات.

وليس من شك أن عمل مصمم الرقصات هو أشق عمل في إنتاج الباليه، وإن كان جهد صاحبه يظل مجهولا من الكثيرين البعيدين عن جو هذا الميدان. ومصمم الرقصات أشبه شيء بمصمم البناء من أساسه إلى أصغر جزئياته، كذلك يتولى الكوريوغرافي تصميم كل حركة يؤديها أي راقص فوق المسرح.

ولا تنحصر مهمة الكوريوغرافي في مجرد عملية تصميم الحركات، له عليه أن يشعر دائما أنه فنان. فلابد أن ينبثق من هذه الحركات رقص جميل يعبّر عن مختلف المشاعر والعواطف. وكما يستطيع الموسيقار الانتقال بالمستمع من عاطفة إلى أخرى فتحول به من مسرة وفرح إلى تردد وشك ثم إلى يأس وحزن كذلك يلتزم الكوريوغرافي بما صنعه من

الحركات لنقل الراقص في أدائه إلى كل هذه العواطف فيشعر بها ويحسها اثناء الأداء. وفوق ذلك فإنه على الكوريوغرافي أن يحكي عن طريق حركات الرقص جميع حوادث القصة وما يصحبها من انفعالات نفسية بحيث يكون في مقدور كل مشاهد لعرض الباليه أن يحس بأصغر الانفعالات وأقل الحوادث.

وإذا كان المسرح يحتاج في وسائل أفهام التغبير وتوضيحه أن يكون الجمهور ملماً بلغة الممثل، وإذا كانت السينما تحاول التغلب على ذلك بترجمة الحوار الذي يجرى في الفيلم ترجمة تظهر أسفل الشاشة، فإن الباليه يعتمد على التصوّر والإيحاء اللذين تدل عليهما الحركة وتعبّر عمهما الموسيقى مع مساندة الديكور ومعاونة الجو الذي يظهر فيه الإنتاج.

وقد كانت هناك اصطلاحات من الإشارات تواضع عليها المشتغلون بفن الباليه، يستخدمها مصممو الحركات في إبلاغ مفاهيم القصة إلى جماعات المشاهدين. وهي في ذلك شبيهة بلغة الصم والبكم في استعمال الإشارة للدلالة على شيء معين وصارت هذه الإشارات في حركات الرقص بمثابة اصطلاحات ثابتة يحفظها جميع المشتغلين بالرقص ويعرفها روّاد استعراضات الباليه. ولكن منذ بداية القرن العشرين أخذت لغة الصم والبكم هذه في الاختفاء ولم يعد الباليه يعتمد على إشارات محفوظة للتعبير والتصوير، بل أصبح على الكوريوغرافي أن ينقل إلى المشاهدين كل ما يرغب في نقله إليهم وإيضاحه لهم دون استخدام

إشارات معينة أو بيان مدوّن في برنامج يجمع عليه الجمهور قبل مشاهدة الباليه.

و "الكوريوغرافي" لجماعة الراقصين يعتبر أيضاً بمثابة "المايسترو" للفرقة الموسيقية، عليه أن يستخدم كل قواه في تدريبهم على تعرف الإنتاج وفهم الموضوع فهماً جيداً، ثم دراسة الحركة مع كل واحد منهم، موضحاً فكرته في كيفية الأداء وطريقة التعبير عن مختلف المشاعر والعواطف.

والكوريوغرافي وإن لم يظهر بشخصه في استعراض الباليه فإنه يظهر متخفياً وراء كل فرد من الراقصين والراقصات. فهؤلاء هم أداته في تفهّم الموضوع وفي طرق أدائه وكيفية التعبير عنه. وعلى قدر مهارة الكورغرافي ومهارة القائمين بالرقص يكون اكتمال أداء الباليه.

وينبغي أن يكون الكوريوغرافي ذا ثقافة موسيقية تمكنه من تفهم ما يصاغ من ألحان للباليه. فلابد له من معرفة لغة الموسيقى وإدراك مراميها. فالموسيقى تقص الحوادث، وتعبر عن الوجدان، وتصوّر كل المعاني بأنغام هي أفصح من النطق وأبلغ من البيان، إذ أن لكل صوت فيها دلالة ولكل نغم كلاماً .

ولابد أن يلتزم الكوريوغرافي مسايرة الموسيقى في جملتها وتفاصيل أجزائها. فليس لراقص مثلا أن ينتهي من رقصته ولما تنته الجملة الموسيقية المصاحبة له.

وقد يكون من السهل الميسور أن يتابع الكوريوغرافي الخط اللحني إذا كانت الموسيقى ذات لحن واحد، كالموسيقى الشرقية مثلا. أما إذا كانت الموسيقى مركبة تركيباً هرمونيا بحيث تتألف من عدة ألحان تؤدي معاً في وقت واحد فإن واجب الكوريوغرافي أن يتبين طابع كل لحن من هذه الألحان على حدة ،ان يتتبع سيره، ويصمم من حركات الرقص ما يسايره ويتفق في نفس الوقت مع رقصات الألحان الأخرى حتى تكون مجموعة الحركات متناسقة مؤتلفة وإن كانت مختلفة، كما هو الشأن تماماً في المجموعة المؤتلفة من الألحان الهارمونية المتعددة. وكان فوكين أول كوريوغرافي قام بنجاح بهذا العمل في باليه "الكرنفال" الذي صمم رقصاته على موسيقى شومان، فكان الراقص المسند إليه دور المهرج هاركلين يقوم بخطوات كبيرة تتفق مع زمن علامات "الكروش" في الموسيقى، بينما تقوم كولمبينا بخطوات صغيرة تتفق مع زمن علامات "الدويل كروش" السريعة، وهو رمن يساوي نصف زمن العلامات السابقة. وذلك ليساير الموسيقى في لحنين على نعمتي القرار والجواب. وبهذا تطابق حركات الرقص أصوات الموسيقى وتتفق الخطوات مع بناء الألحان.

ولابد أن يحس الكوريوغرافي بالموسيقى إحساساً عميقاً، لا ان يسمعها على أنها مجرد إيقاعات وموازين تنظم حركات الراقصين وتقود خطاهم. لذلك فإن الكوريوغرافيين الحديثين يعدون من المثقفين في الموسيقى ثقافة جدية عميقة، ومن ذوي المعلومات الضافية فيها، ليتسنى لهم مسايرة كل بناء موسيقي بتصميم مماثل في الحركات والخطوات.

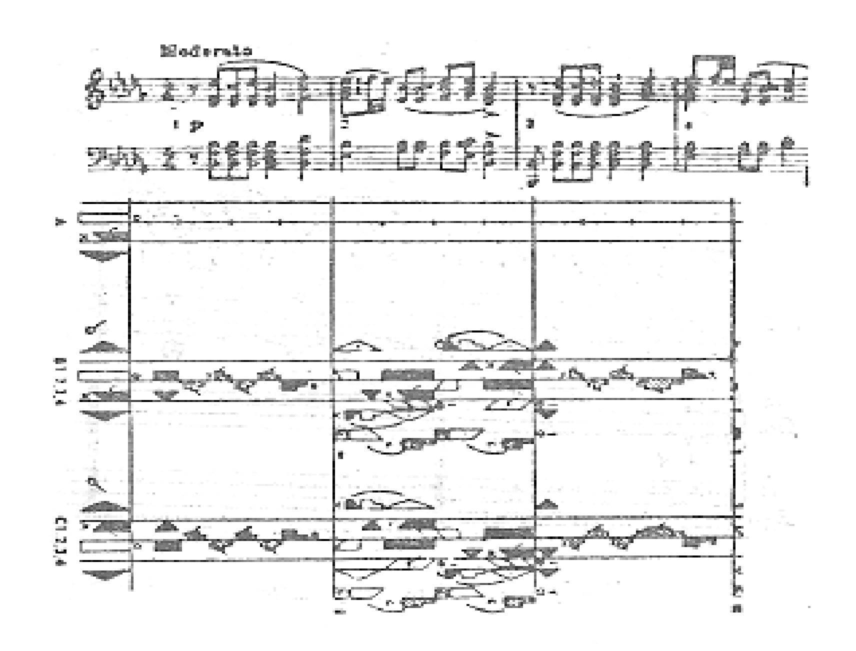
ويقوم الكوريغرافي بدارسة المدوّنات الموسيقية الموضوعة للباليه، فيقسم كل قسم في الموسيقي إلى جزئياته مع تدوين ملاحظاته علها بما يراه مناسبا لكل منها في الرقص. ولهذا يعد من مثالية العمل أن يتعاون مؤلف الموسيقى مع الكوريوغرافي وأن يظلا متآزرين متضافرين متفاهمين في كل ما يخص الإنتاج ودقائق الموضوع. وهذا ما كان يفعله الكوريوغرافي الكبير بتيبا مع الموسيقار تشيكوفسكي.

والذي تحسن الإشارة إليه أن فن الكوريوغرافي لا يمكن أن يلقن عن طريق الحفظ والدارسة في مدرسة أو معهد، إنما هو قبل كل شيء استعداد طبعي يولد في الشخص، تهذبه الدارسة ويصقله التعليم.

وبدهي أنه ليس للقائمين بالرقص نصيب في إنتاج الباليه، إلا أنه متى تم نهائياً، وقام الراقصون كل بدوره فيه، أصبحوا هم وعاء هذا الإنتاج والحافظين له إذ لا يوجد تدوين للحركات ولا تسجيل للخطوات على نحو دقيق كما يسجل التدوين الموسيقى دقائق الإنتاج الموسيقى، إنما يظل إنتاج الباليه معتمداً في الأهم على القائمين بالرقص أنفسهم عن طريق الذاكرة والتلقين.

وطبيعي أن هذه حالة غير مرضية إذ تعرض دقائق حركات الرقصات للضياع. لذلك كان من الضروري محاولة التدوين. وقد بدأت تلك المحاولات منذ منتصف القرن الخامس عشر. وتمكن فوييه (Feuillet) عام ١٧٠١ من طبع أول تدوينات الرقص بطريقة خاصة تبعها كثيرون بعده. ثم ابتكر فنان فرنسي يدعى أرثر سان ليون (Arthur
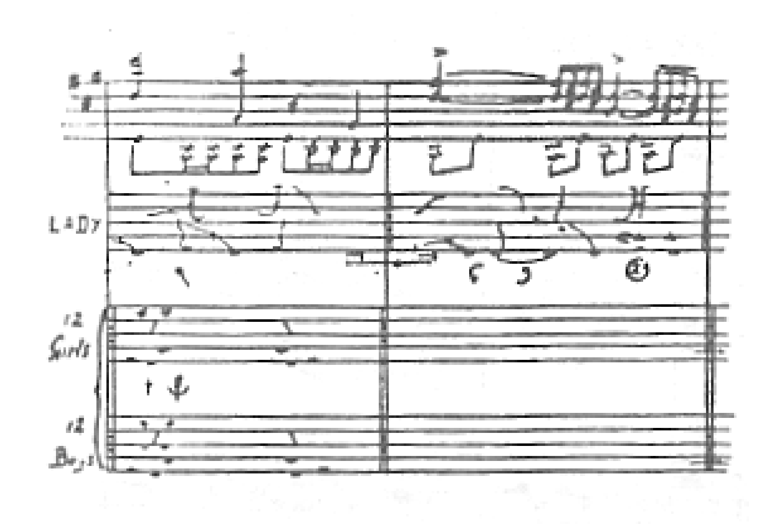
(Saint Leon عام ١٨٥٢ طريقة لتدوين تلك الحركات تشبه طريقة الكتابة المعروفة بالاختزال في اللغات. ولذلك سميت طريقته الكتابة المعروفة بالاختزال في اللغات. ولذلك سميت طريقته "الاختزال الكوريوغرافي". وظهرت بها فعلا مدونات لكثير من الرقصات.. غير أن هذه الطريقة لم تكتب لها الحياة إذ كانت هي الأخرى معقدة ومن العسير فهمها وإدراك معانى رموزها.



تدوين جزء من باليه "بحيرة البجع"

ثم خطا رودلف فون لابان (Rudolf von Laban) في العهد الأخير خطوة موفقة في سبيل تحسن تدوين الرقص وتبسيطه. وقد استخدام في طريقته كتابة الخطوات والحركات على مدرج يشبه المدرج

الموسيقى الذي تكتب عليه علامات النوته، مكتفياً بثلاثة خطوط في مدرج الرقص بدلا من خمسة. وفيما يلى نموذج من تدوينه عام ١٩٥٣ لجزء من باليه "بحيرة البجع".



تدوين جزء من باليه "السيدة والأبله"

كذلك استطاع بنيش (Benesh) أن يبتكر تدويناً أفضل. واستخدم في طريقته مدرجاً مؤلفاً من خمسة خطوط يشبه المدرج الموسيقى تماما. وقد جعل لكل راقص أو مجموعة من الراقصين مدرجا خاصا بتدوين حركاته. وفيما يلي نموذج من هذا التدوين عام ١٩٥٥ لجزء من بالية "السيدة والأبله". وظاهر أن تدوين الرقص يقع أسفل التدوين الموسيقى الخاص به، موزعاً على ثلاثة مدرجات خصص أعلاها لحركات نجمة الرقص والثاني لمجموعة الفتيات والأسفل لمجموعة الفتيان.

وقد انتشر استعمال هاتين الطريقتين الأخيرتين في كثير من مدارس البالية. وتألفت في أمريكا وانجلترا وغيرهما من الدول جمعيات وهيئات تعمل على تلقينهما واستخدامهما في نشر الكثير من مدونات الرقص الكلاسيكي والرقص الحديث.

غير أن هذه المحاولات وإن نجح بعضها إلى حد كبير كما ذكرنا، لم تغن أبداً عن الاعتماد أيضاً على الذاكرة والتلقين. ولعل في التسجيلات المشاهدة عن طريق الصور المرئية في الفنون (كالسينما والتلفزيون) المستحدثة، ما يغني كثيراً عن تلك المحاولات، ويسجل أمام التاريخ ما يقوم به الكوريوغرافي والراقصون من استعراضات تبقي مع الزمن مسجلة لا تخفي معالمها على كل جيل.

وكانت الغاية التي يهدف اليها تصميم الرقصات في البالية القديم هي حكاية القصة، أما في الباليه الحديث فلم نعد القصة هي الهدف الأول بل أصبحت مجرد إطار لاستعراض الراقصين والراقصات، وخيطا ممتداً يظهر مهارة الرواد منهم في ألوان مختلفة من رقص المجاميع أو الرقص المنفرد.

***

كل هذا يضعه الكوريوغرافي نصب عينيه عند ما يتولى عملية تصميم الحركات، فهو في عمله مهندس معماري، وفنان مسرحي، وقائد فرقة، وموسيقار، وراقص. لهذا كان عدد المجيدين من الكوريوغرافين من

الندرة بمكان. حتى أن تاريخ البالية لايذكر منذ بداية القرن العشرين حتى البوم أكثر من عدد أصابع اليدين ممن يمكن أن يطلق عليهم بحق اسم"كوريوغرافي" من الرجال والنساء في جميع البلدان.

وتعميما للفائدة نذكر فيما يلى نبذة عن هؤلاء الأعلام:

جين كوراللى (Jean Coralli) 1854- 1779

قام كوراللى بتصميم عدد من الباليهات في باريس ومرسيليا وقد عمل أيضا في ايطاليا وإسبانيا. ويعد باليه جيزيل (Giselle) في مقدمة إنتاجه الخالد.

ماريوس ينبيبا[1] (Marius Petipa) 1822-1910

كان يتيبا فرنسيا، ولم يكن منذ طفولته بعيداً عن محيط المسرح فقد كان أبوه مدرسا للرقص وأستاذاً للباليه وأمه ممثلة. فلم يكن الجو المسرحي غريباً عنه، حيث كان والداه يصحبانه معهما في رحلاتهما الفنية. وقد قام بتصميم رقصات أكثر من خمسين باليه وعدد كبير من رقصات المسرحيات الغنائية (الأوبرات). ومن اعجاز هذا الفنان أنه خلال النصف قرن الذي قضاه في الإنتاج في روسيا كان دائماً المبتكر المجدد. فلا تكاد ترى في إنتاجه من الرقصات خلال هذه السنوات الطويلة شيئاً معاداً. بل هو كالتيار المتدفق يأتي دائماً بكل جديد. وما يزال الكثير من إنتاجه في الباليه تراثا يدوم على الزمن لا في روسيا

---

(1) ماريوس بتيبا: أنظر ص٤٤ – ٥٠

وحدها بل في العالم كله. ونخص بالذكر باليه "بحيرة البجع" الذي صمم رقصاته بمعاونة تلميذه ايفانوف (١٨٣٤-١٩٠٧) ثم باليه "الجمال النائم" أو "الأميرة النائمة".

ميشيل فوكين (Michael Fokine) ١٨٨٠-١٩٤٠

يعد فوكين، وقد سبقت الإشارةإليه، في مقدمة أعلام الكوريوغرافين في روسيا. اشتغل منذ طفولته المبكرة بفنون الموسيقي والرقص والتصوير. وكان فنانا موهوبا ومفكراً عبقريا. وهو الذى وضع مبدأ أن تكون كل حركة من حركات الرقص مصورة لفكرة ومعبرة عن عاطفة، وليست لمجرد الاستمتاع بها في الاستعراض. وقد أظهر نبوغا فائقاً في تصميم الرقصات. وكان في تلك الناحية زعيما ذا أثر كبير فيمن جاء بعده من الكوريوغرافيين.

وقد استنبط فوكين في عمله هذا طريقة جديدة، فكان أول ما يعني به دراسة الموسيقى وارتباطها بالقصة أو الموضوع. ثم هو يواصل هذا الجهد في العمل أياماً حتى يجعل من الموسيقى والقصة وجدة مؤتلفة تماماً. ثم تأتي الخطوة التالية وهي دراسة ارتباطهما بالرقص الذى يقوم بتصميم حركاته. ثم يختار الديكور المناسب. فيؤلف من الجميع وحدة متفقة مؤتلفة. وقد سار في هذا المنهاج الجديد ولما يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره حين أخرج أول إنتاج سلك فيه هذه الطريقة، وكان هذا الباليه لرقصة منفردة أعدها خصيصاً لإحدى طالبات مدرسة سنت بطرسبورج (لينينغراد). وقد خلدت تلك الطالبة مع هذه

الرقصة في عالم الباليه على مدى العصور. أما الطالبة الراقصة فهى النجمة العالمية أنا بافلوفا وأما هذا البالية الذي قامت بتأديته فهو "البجعة".

وقد قام فوكين بتصميم الرقصات لعدد كبير من الباليهات غير هذا منها ستة قدر لها أن تبقى مع الأجيال حاملة لهذا الفنان ذكرى تتجدد مع الأيام وهي:

الحور (Les Sylphide) و"طيف الوردة" (La Spectre de la Rose) و"الكرنفال" و"الأمير إيجور"، و"بتروشكا"، و"الطائر النارى".

ليونيد ماسين(Leonide Massine)

ولد ليونيدماسين سنة١٨٩٦، ويعتبر في طليعة الكوريوغرافيين في روسيا. وكان يصف طريقته في العمل فيقول: "اني أفكر موسيقياً فأعتبر أن كل راقص منفرد يمثل آلة من آلات الفرقة الموسيقية وأن كل رقص جماعي يمثل آلات الفرقة مجتمعه".

وقد قام ماسين – مثل زميله فوكين من قبل – بتصميم كثير من الرقصات للباليه أثناء الرحلة مع "دياجيليف". وأهم هذه الأعمال:

باليه "الحانوت العجيب" (La BotiqueFantasque) و"السمفونفانتاستيك"، و"السيدات المرحات".

نينيتدى فالوا (Ninette de Valois)

ولدت في إيرلندا سنة ١٨٩٨، وأصبحت راقصة مبدعة ذات شهرة ذائعة، يقترن اسمها دائماً باسم فرقتها المشهورة "فيك ويلس" (Vie Wells) ذلك لأن جميع أفراد فرقة الباليه هذه كانوا من تلاميذ تلك الراقصة المتفردة في منها ومن المتخرجين في مدرستها الخاصة. وقد تمتعت هذه الفرقة بشهرة فائقة حتى كانت تذاكر حفلاتها تنفد عن آخرها قبل موعد بدء موسم استعراضاتها بزمن طويل.

ونينيتدي فالوا هي صاحبة الكلمة المشهور البالية على سائر أنواع الرقصات حيث قالت:

"إذا قورنت فنون الرقص الأخرى ومنها الرقص التعبيري بالنثر في الأدب فإن الباليه يعتبر بحق "شعر الحركة".

وقد قامت نينيت دي فالوا بتصميم لرقصات لباليهات كثيرة أشهرها "موت الشاه" في لعبة الشطرنج.

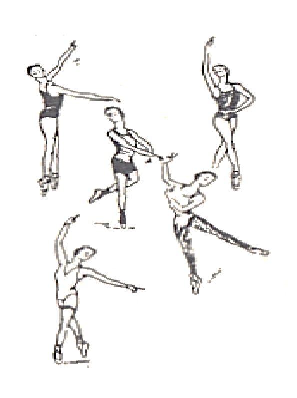
فردريك أشتون (F. Ashton)

ولد فردريك اشتون عام ١٩٠٦ ويعتبر انجليزيا على الرغم من أنه قضى سنى صباه في أمريكا الجنوبية. ولم تتح له فرصة مشاهدة أي باليه قبل سن الرابعة عشرة. وحينئذ رغب في أن يكون راقصاً. ولكن والديه ناهضاً تلك الرغبة.

ورحل إلى إنجلترا فكان من حسن حظه أن اطلع في الصحف على إعلان للكوريوغرافي "ماسين" يريد اكتشاف راقصين جدد وحالف أشتون الحظ مرة أخرى حين قبله "ماسين" وذلك على الرغم من أنه كان قد بلغ الثامنة عشرة من عمره. وإذ كان مضطراً للعمل في إحدى المصالح لكسب القوت ومواجهة مطالب الحياة فإنه لم يتمكن من تلقى أكثر من درس واحد في الرقص أسبوعياً.



(شكل رقم ٢٣) الكوريغرافيون الثلاثة فردر بك أثونونينيت دي فالوا وليونيد ماسين



(شكل رقم ٢٤) تدريب على رقصات الجن

ثم توفي والده فحضرت أمه إلى انجلترا. وما كادت تعلم بتلقي ابنها لدروس الرقص حتى أوقفتها فوراً. ولكن كان ذلك لوقت يسير، إذ كان "أشتون" يصاب بالمرض كلما توقف عن الرقص، ويصبح سليما معافي كلما استأنف دروسه فيه.

وعلى الرغم من ذلك كله فقد أصبح "أشتون" راقصاً ماهراً بل إن تاريخ الباليه ليسجل اسمه في صدر قائمة مشاهير الكوريوغرافين. فقد أبدع الكثير منها، وأهم أعماله فيها باليه "الواجهة" (Facàde).

(٣) الديكور ومصمم الملابس والمكياج والإضاءة

كان المفهوم قديماً أن يكون الديكور ثانوياً بالنسبة لما يجرى في المسرح. أما في المفهوم الحديث فإنه بعد جزء لازماً وعنصراً جوهرياً من عناصر الإنتاج في عرض الباليه.

وقد تطور الديكور تبعاً لتطور العصور، فكانوا قديماً يضعون التماثيل في المسرح التقريب معانى التعبير عما يجرى في القصة. ثم تطور الأمر فاختفت هذه التماثيل المادية، وأصبح على مهندس الديكور أن يؤدي هذا المعنى عن طريق غير هذا الطريق المادي، وانتقلت مهمة الفنان إلى ترجمة الطبيعة بدلاً من محاكاتها بطريق النقل.

ويقوم مهندس الديكور بتصميم المناظر بحيث تكفل تهيئه الجو الذي يتفق وقصة الباليه وموسيقاها وحركات رقصاتها، ويتسق معها من كل الوجوه. ويتناول عمله كل ما يحتويه المنظر على المنظر المسرح.

ولابد لمهندس الديكور أن يكون ملماً بعمله علماً وعملاً وفناً، وأن يكون واسع الخبرة رفيع الذوق. وعلى جهوده يتوقف الكثير من نجاح الإنتاج، إذ أن الديكور الصحيح يقوي التأثيرات المختلفة التيتتطلبها القصة وتعبر عنها الموسيقى وتصورها الحركات.

وبدهي أن لابد لمهندس الديكور أن يتوافر أولا على دراسة القصة وتفهم حوادثها والتعرف إلى موسيقاها وخطواتها التي تجري في المنظر، فيعمل حساباً لكل هذا أثناء تصميمه لديكور كل فصل من الفصول.

ومهندس الديكور ينتهي عمله في صورة تنفيذية يتولاها صناع مهرة يتلقون منه دائماً تعليمات دقيقة عملية تحت إشرافه المستمر على

خطوات هذا التنفيذ للاطمئنان على حسن سيرها وإنجازها على خير وجه.

***

ومهندس الديكور هو عادة مصمم الملابس. وينبغي أن يكون القائم على تلك الناحية فناناً ذا خبرة تامة بعمله ومهارة فائقة في ابتكار التصميم المناسب في دقة وعناية. وعليه أن يكون عارفاً بأزياء العصور المختلفة والشعوب المتباينة. وأن يمتحن ألوان الملابس تحت الأضواء المختلفة والشعوب المتباينة. وأن يمتحن ألوان الملابس تحت الأضواء المختلفة للتأكد من أن هذه الأضواء لاتؤثر في ألوان الملابس بما لا يتناسب مع الموقف. وهو يقضى ساعات وساعات في هذا الاختبار الدقيق. وعليه تخفيفاً لنفقات الإخراج أن يكون واسع الحيلة فيصنع من الرخيصة والقماش الخفيف ما يتخيل معه الجمهور عند نظره إلى الملابس أنها مصنوعة من المخمل الثقيل الباهظ الثمين فتضفي على لابسها طابع العظمة والجلال الذي يتفق ودوره في القصة كأن يكون أميراً أوعظيما، وهي في الحقيقة ليست كذلك بل هي ملابس خفيفة تعطي الراقص فرصة قيامه بالحركات في يسر وسهولة.

وقد حدث تطور كبير في الملابس التي يستخدمها الباليه، وبخاصة ملابس الراقصات. فان لأوروبا في هذه الناحية تاريخاً طويلا من التمسك والتحفظ. فقد كان رقص الباليه بادئ الأمر مقصوراً على الرجال وحدهم فاذا ما احتاجوا إلى عنصر النساء استخدموا الغلمان كما أشرنا

إلى ذلك من قبل. فلما ابتدأ اشتراك العنصر النسوي مع الرجال في الرقص استخدم الراقصات ملابس فضفاضة تكاد تغطى القدمين. وكانت ماري كمارجو أول من ثار على هذا النوع من الملابس سنة ١٨٢٠ حين ليست أثناء الرقص الملابس القصيرة التي يبدو فيها جزء مكشوف من ساقيها. ثم أخذت هذه الملابس تزداد في القصر تدريجاً، على نحو ما هو مبين بالصور الآتية التي تبين تطور قصر الملابس حتى أصبحت شيئا يطوق وسط الراقصة في شكل دائري منفوش يظهرها فيما يشبه تويج الزهور المتفتحة.



(شكل رقم ٢٥) الملابس القديمة البالية وهي سميكة فضفاضة طويلة



(شكل رقم ٢٦) "ماري كامرجو" ترقص لأول مرة بادية القدمين سنة ١٧٢٦



(شكل رقم ٢٧) ملابس الباليه وقد صارت أشد قصراً سنة ١٨٤١



(شكل رقم ٢٨) ملابس الباليه سنة ١٨٨١



(شكل رقم ٢٩) ملابس الباليه الحديثة



(شكل رقم ٣٠) إحدى طالبات مدرسة الباليه بالقاهرة سنة ١٩٦٠



(شكل رقم ٣١) الفتيان بملابس التدريب

أما عن حذاء البالية المستعمل في الرقص الطائر على أطراف أصابع الأقدام فلا يعرف حتى الآن من الذي استخدمه لأول مرة، إنما الذي يؤكده تاريخ الباليه أنه استعمل عام ١٨٧٠ أي من حوالي مائة سنة على التقريب.

***

وتلعب الإضاءة دوراً هاماً كذلك في الناحية التعبيرية وفي إنتاج التأثير الدرامي (المسرحي) المطلوب. وهناك قواعد يحرص على مراعاتها المتخصصون في هذا الفن، في مقدمتها وجوب أن تكون الألوان التي تظهر في المسرح مكملة بعضها لبعض طبيعياً.فمثلاً في انتقاء اللون الأحمر في الملابس يراعي أن يكون الجو اللوني (الباكجرواند) الذي يبرزه من نوع "السايان" بينما تتركز الأضواء الحمراء على ملابس الرقص. كما يستخدم اللون الأخضر مع البنفسجي. ويستخدم اللون الأزرق مع الأصفر وهكذا..

هذا علاوة على أن اختيار اللون نفسه لابد أن يكون ذا مدلول، ووسيلة لهدف، فمثلاً يستخدم اللون الأحمر دلالة على الإثارة، واللون الأخضر دلالة على جو العمل، والأصفر دلالة على النفور والكراهية.

هذا الموضوع متشعب الأطراف وفيه كثير من البحوث والدراسات والمدارس. إنما المهم مراعاة ألا يطغي عرض الألوان على سير القصة وما اشتملت عليه من استعراضات حتى لا يخرج الجمهور وقد قدمت

إليه مجموعات متنوعة من الألوان بدلا من فنون متناسقة من العناصر الرئيسية للباليه.

(٤) الراقص

لئن كان الراقص هو آخر ما نعالجه من العناصر الفنية التي يؤلف منها الباليه، فهو لاشك أهمها جميعا. إذ أنه العنصر المباشر في الاستعراض، والوسيط الذي تنتقل عن طريقه بصورة منظورة جميع العناصر الفنية الأخرى التي تآزرت في الإخراج. وأخيراً هو الذي يتوقف عليه وعلى مدى مقدرته النجاح والفشل.

والراقص الذي تقدمه الاستعراضات راقص أتم دراسة الباليه دراسة مستفيضة منذ الثامنة أو التاسعة من عمره، وربما سبق تدريبه هذه السن. وهذه الدراسة تستغرق سنوات طويلة وتجشم صاحبها المشقة والجهد. وعلى الرغم من كفاح هذه السنوات الطويلة فإن تلك الدراسة الشاقة لاتؤهل من استوعبها إلا للقيام بالرقص المشترك في المجموعات الكبيرة أو الصغيرة. ثم هو يتدرج بعد ذلك وفق موهبته للقيام بالأدوار الفردية القصيرة، ثم الأدوار الفردية الكبيرة إذا تبين فيه استعداد خاص ممتاز. ثم يصير الراقص بعد ذلك نجماً (بالارينو) والراقصة نجمة (بالارينا) تسند اليهما الأدوار الرئيسية، وذلك هو الحلم الأخير الذي يصبو إليه كل مشتغل بفن الباليه.

وعلى الرغم من طول مدة الدراسة للراغبين في احتراف هذه المهنة، ورغم تشعب نواحيها ومشقة تحصيلها، على نحو ما اتضح للقارئ مما تقدم في هذا الكتاب، فإنه ما يزال على الراقص بعد تخرجه من المدرسة أن يداوم التدريب اليومي في جهد متواصل وعمل مستمر. والجميع من الراقص المبتدئ حتى أكبر "بالارينا" لابد أن يبدأ تدريبه الأولى كل يوم، فإن العضلات لايمكن أن تقوم بوظيفتها على الوجه الأكمل مالم تكن دافئة. وهذا التدريب الدائم للراقص يمتد زمنه كل يوم من ساعة إلى ساعتين، تبدأ بعده "أعمال التدريب والبرامج" بمصاحبة البيانو عادة وإشراف رائد. ويواصل الراقصون التدريب مدى أسابيع متوالية لإجادة إنتاج معين، سواء منهم الراقصون المشتركون في المجموعات أو من يؤدونها منفردين.

وينبغي أن يكون كل شيء قد استوفي إجادته قبل موعد العرض بأسبوع على الأقل، وقد أعد كل شيء: من الرقص والموسيقى والديكور والملابس، على أكمل وجه وأتم نظام.

ومهنة راقص الباليه من أكبر المهن مسئولية وأكثرها مشقة، يشتري صاحبها المجد بالعرق والدم. فهي علاوة على ما تستلزمه من طول الدراسة ودوام التدريب والمران لاستيعاب المواضيع وإجادة الرقصات في جهد متواصل مستمر، فإنها تتطلب كذلك من صاحبها أن يضع دائماً نصب عينيه أن القوام الممشوق والبنية المتناسقة والصحة الكاملة رأس مال الراقص. وعليه أن يعني عناية تامة بجميع أعضاء جسمه وأن يحرص

كل الحرص على سلامة المفاصل وبخاصة مفاصل القدم والركبة والفخذ، وألا يكون للتدريب أثر في الانحراف بها عن موضعها الطبيعي.

كما أن عليه أن يسير في حياته وفق أسلوب خاص ونظام دقيق يحفظ للجسم رشاقته وحسن قوامه والمحافظة على وزنه المناسب. وأن يحرص على أن تكون ساعات النوم ملائمة لحاجة الجسم، ومراعاة أن يكون هواء الحجرة متجدداً دون تعرض للتيارات الهوائية لاسيما الضعيفة منها، وهي التي تنفذ من المسالك الصغيرة فتسرب إلى النائم دون أن يشعر بها فيتفادى تأثيرها ويتقيها. وعليه أن يتحاشى وضع الفراش بجانب الجدران المعرضة للرطوبة.

وراقص الباليه مطالب فوق ذلك كله بأن يتفانى في فنه وأن يعيش فيه ولا. وأن ينكر ذاته ويضحي بالكثير من متعه من أجل فنه. ومن ذلك أن يكون شديد العناية بمأكله من حيث النوع والكم. لايأكل أبداً إلى درجة الشبع، مع الابتعاد عن الأطعمة الدهنية والنشوية إلا بالقدر الذي لاغنى للجسم عنه. والإكثار من أكل الخضر والفاكهة، وتناول اللبن الساخن صباحا. واستخدام التدليك والعلاج الطبيعي حسب مقتضيات الحال:

والتدخين ولاسيما الإفراط فيه لاشك يؤثر تأثيراً ضاراً على الدورة الدموية وعلى لهضم وعلى أعضاء التنفس، لذلك كان من المرغوب فيه الإقلاع إطلاقا عن هذه العادة الضارة.

وانا لنسجل فيما يلي نظام الحياة اليومية (الرجيم) لإحدى راقصات الباليه:

١- يلزم لإراحة العضلات واسترخائها عمل تدليك منتظم (كل يومين أو ثلاثة).

٢- النوم من ٨ - ١٠ ساعات يومياً.

٣- التغذية:

أ- الفطور:

كوب من اللبن الساخن.

قطعتان من الخبز المحمر (توست) بالزبدة والمربة أو الجبن قليل الدسم.

ب- الغذاء:

وجبة خفيفة (مسلوقة بدون دسم).

قطعتان أو ثلاث من البطاطس، ويستحسن أن تكون شرائح رقيقة مقلية (شبس).

سلاطة، وأنسبها السلاطة الخضراء.

لاخبز مطلقاً، وإذا كان لابد، فيكون خبزاً محمراً (توست) الاستعاضة قدر المستطاع عن شراب الماء بعصير الليمون المحلي بقليل من السكر.

دجاجة صغيرة من حين لآخر.

ج- العشاء:

لبن زبادي وفاكهة.

ملاحظات:

(١) يفضل عند العطش تناول الفاكهة.

(٢) ينبغي السير فترة قصيرة بعد كل وجبة، واجتناب الراحة عقب تناول الطعام مباشرة.

ولن نستطيع أن نسجل هنا أسماء نجوم الرقص الذين تألقوا في سماء فن الباليه على النحو الذي عرضنا له في ذكر أعلام الموسيقيينو الكوريوغرافيين، فإنهم من الكثرة بحيث لايتسع هذا المصنف المتواضع لمثل هذه الشخصيات التي قدمنا وسنقدم من أسمائها وصورها وأدوارها الشيء الكثير.

ولكن الذي نريد ألا يفوتنا التنبيه اليه أن أربعة من هؤلاء الأعلام احتلوا المكان المرموق بين الجميع في القرن العشرين. وهم من فناني روسيا، نجمين من الرجال ونجمتين من النساء.. أما الرجلان فهما "فوكين" و "نيسكي" وقد مر بنا الحديث عنهما في ذكر أعلام الكوريوغرافيين. وأما النجمتان فأولاهما "تمارا كارسافينا"[١]

(١) أنظر ص ١٤٦



شكل رقم ٣٢ –أنا بافلوفا في "أوراق الخريف"



شكل رقم ٣٢ –فيوليت فردي (Violetteverdy) في إحدى الرقصات

وقد ولدت عام ١٨٨٤ وكانت من أساطين راقصات الباليه في سنت بطرسبورج (لنينغراد) ثم أصبحت مديرة لمدرسة الباليه في لندن. وأما الثانية فهي "أنا بافلوفا" (١٨٨٥ –١٩٣١). بدأت حياتها راقصة بفرقة الباليه القيصرية بروسيا، وبلغت ذروة مجدها أثناء عملها في فرقة باليه دياجيليف. وأهم رقصاتها "البجعة المحتضرة" و "أوراق الخريف". وعلى الرغم من أن عالم الباليه قد فقدها منذ نحو عشرين عاما فإن ذكرها ما يزال جاريا على كل لسان، وما برح اسمها يشغل موضع الصدارة بين أفراد النجوم الخالدين.

نماذج موضوعية من الباليه

عرضنا فيما مر بنا من هذا الكتاب لأهم موضوعات الباليه التي بلغت في قيمتها الفنية مستوى كتب لها الخلود على الزمن وأشرنا إشارات عابرة إلى ما أحاط ببعض هذه الموضوعات من أحداث.

وسنحاول فيما يلي أن نستعرض بعض روائع هذا القصص ليتبن القارئ إلى أي حد يستلزم اختيار القصة وتصنيفها خلق مواقف وابتكار مناسبات تتيح الفرصة للموسيقار لتقديم ألوان متلفة من الألحان المعبرة، كما تتيح لمصمم الرقصات (الكوريوغرافي) فرصة ابتداع استعراضات مختلفة من الرقص، ولمهندس الديكور ابتكار المناسب من المناظر والألوان.

وسنكتفي من هذه النماذج بتقديم قصص الباليه الآتية وهي من الروائع الخالدة في هذا الفن:

(١) بحيرة البجع.
(٢) (الجمال النائم) أو (الأميرة النائمة).
(٣) كسارة البندق.
(٤) الطائر الناري.
(٥) صاحب القبعة المثلثة.
(٦) بتروشكا.

(٧) روميو وجولييت.

وقد راعينا في تقديم هذه النماذج إعطاء فكرة موجزة عن موضوع القصة وموسيقاها. وذلك في تحليل خفيف يستسيغه القارئ، بعيداً عن المصطلحات الفنية المعقدة، وفي صورة توضح مدى الامتزاج الكامل بين فنون الباليه وترابطها في التعبير عن الموضوع وتصويره بما يبرز الفكر رائعة بديعة في مشاهد خلابة جمعها كلها فن الباليه.

بحيرة البجع[١]

القصة: ف.بيجيتشيف[٢]، وجيلتسر[٣]

الموسيقى: يبتر تشيكوفسكي

الكوريوغرافي: ماريوس يتيبا مال. إيفانوف.

مكان وتاريخ العرض: سنت بطرسبورج (لنينغراد) سنة ١٨٩٥

***

يقع باليه هذه القصة في أربعة فصول. ولكن كثيراً ما يكتفي بعرضها ملخصة في فصل واحد موجز مقفل، على النحو الآتي:

المنظر شاطئ بحيرة، والوقت وقت الظهيرة... يظهر سرب من

---

[١] بحيرة البجع: أنظر ص٦٧ –٩٦

[٢] ف. بيجتتشيف (V. Begitchev)

[٣] جيلتسر (Geltser)

البجع سابحاً في الماء. وفي مقدمة السرب رائدة البجع.أنها أميرة مسحورة تلبس تاجاً.

ويدخل الأمير زيجفريد وبرفقته طائفة من أصدقائه التماساً للصيد. فتبدو عليهم أمارات السرور حين يرون البجع.

إن الفرصة لاشك مواتية والحظ باسم. ولكن أوديت الأميرة رائدة السرب وحاشيتها من البجع يلتمسن من الأمير وأصحابه الرفق بهن فلا يقتلوهن، فإنهن لسن بجعاً حقيقياً إنما هن فتيات جميلات مسحورات.

وسرعان ما تبدل الأمير زيجفريد والأميرة أوديت الحب والغرام. وحين يرغبان في أن يتعانقا يظهر الساحر المخيف روتبارات منذراً ومحذراً من إتمام هذا العناق. وستفشل طوال هذا الفصل جميع المحاولات السحرية لهذا الساحر.

وعند منتصف الليل تبتعد القوى السحرية عن البجع لوقت قصير تعود فيه هذه البجعات إلى فتيات فاتنات يرقصن ابتهاجاً بحريتهن.

وكان ثمة حفل راقص مزمع إقامته بمناسبة بلوغ الأمير زيجفريد سن الرشد، وعليه أن يختار فيه عروساً له. ولما كان الأمير قد شغف حباً بالأميرة أوديت فقد دعاها لحضور هذا الحفل. ولكن ذلك غير ميسور إلا إذا تخلصت الأميرة من تلك القوة السحرية التي أحالتها إلى بجعة. وبرغم ذلك كله أبدي الأمير تصميمه على أن تكون هي عروسه المختارة.

وتظهر أوديت أيضاً عظيم رغبتها في حضور هذا الحفل الراقص، ولكنها تعلم مدى قوة الساحر روتبارت المخيف وتخشي سلطانه، فهي تعرف يقيناً أنه لو علم بما بينها وبين الأمير من الغرام فإنه لابد أن سيقضي عليها وعلى من معها من الفتيات فإنهن جميعاً في قبضة يده.

وعند ما يلوح الفجر تعود فتتحول الفتيات إلى بجعات يسبحن في البحيرة.

***

أما قصة الباليه الكاملة التي تقع في أربعة فصول فهي كالآتي:

الفصل الأول: يرتفع الستار عن احتفال راقص بمناسبة بلوغ الأمير زيجفريد سن الرشد. وتدخل والدة زيجفريدفيسوءها أن ترى ابنها يلهو مع رفقة من شباب القرية، فتظهر عدم رضائها عن هذه النزعة الديمقراطية وتذكره بأنه مقبل على اختيار عروسه ولابد أن يفكر في مستقبله وأن يتخذ له أصدقاءً من طبقة تتناسب ومقامه الرفيع. ثم تغادر المسرح وتنصرف مستاءة من ولدها.

الفصل الثاني: بعد هذه المقدمة التي كان استهلالها الفصل الأول، يقع الفصل الثاني على نحو ما سبق سرده في الموجز الذ لخص القصة في فصل واحد.

الفصل الثالث: المنظر بهو فخم يتصدره الأمير زيجفريد ووالدته جالسين، بينما تقوم طائفة من الفتيات المختلفات بعرض رقصات أمامهما للترفيه والاستمتاع، وعلى الأمير أن يختار عروسه في هذا الحفل. وإذ كان عقله وقلبه مركزين في أوديت وحدها فإنه لامكان فيهما للتفكير في أي فتاة من الحاضرات.

ويظهر الآن روتبارت في صورة بجعة سوداء تصحبه ابنته أوديلا وقد حولها بقوة سحره إلى ما جعلها تبه أوديت. وما كاد يراها الأمير زيجفريد حتى تهزه الفرحة لحضور حبيبته الأميرة. ولم يلحظ زيجفريدنظرات التشفي والفرح التي تبودلت بين أوديلا ووالدها لانتصارهما عليه... إنه يراقصها، بل ويلعن خطبتها لنفسه.

وتسمع روح أوديت، وقد أيأسها خيانة الأمير للعهد، فأخذت تضرب نافذة القصر محذرة للأمير من الوقوع في الشرك، دون جدوى. وبعد إتمام تلك الخدعة يختفي روتبارت وابنته. ويدرك زيجفريد بعد فوات الوقت أنه كان ضحية شرك نصب له.

الفصل الرابع: والآن يرى في المسرح شاطئ البحيرة وسرب البجع. وترى أوديت وقد تملكها الحزن وشملها اليأس لحنث الأمير بعهدهما. ويدخل الأمير باحثاً عن أوديت مضطرباً يائساً. ولكن الأميرة لاتريد أن تعرف شيئاً عنه بعد أن خذلها. وحين تبين لها أن كل ماحدث إنما خداعاً مصدره سحر روتبارت تصفح عنه ويعود الجو بينهما إلى صفاء.

ويحاول الساحر لآخر مرة أن يهدم سعادتهما، فيحيل الجو بسحره إلى عاصفة هوجاء ينشأ عنها سقوط مطر غزير سرعان ما يسبب في البحيرة فيضاناً يهدد الفتيات المسحورات بالخطر. وهنا يقرر الأمير في شجاعة لأوديت أنه إذا كان لابد أن تموت غرقاً فإنه سيضحي بنفسه معها.

وقبل أن يصل الأمر بالأمير إلى هذه التضحية يتوقف فعل سحر روتبارت. وتتحول البجعات إلى فتيات فاتنات، وينتصر أخيراً حب الأمير على سحر روتبارت الشرير.



(شكل رقم ٣٤) مرجوتفوتين (Margetfontyen) في "بحيرة البجع"



(شكل رقم ٣٥) سفيتلانابيريزرفا (Swetianberionovs)

باليه "الجمال النائم" أو "الأميرة النائمة" [1]

القصة: جيل بيرو[2][2].

الموسيقى: بيتر تشيكوفسكى.

الكوريوغراف: بتيبا

مكان وتاريخ العرض الأول: سنت بطرسبورج (لنينغراد) سنة ١٨٩٠.

---

[1] الجمال النائم أو الأميرة النائمة: أنظر ص٦٩ – ٧٢

[2] جيل بيرو (Jules Perrault)

موضوع قصة هذا الباليه أسطورة تتلخص في أن احتفالا شعبياً هائلا أقيم بمناسبة تعميد الأميرة الجميلة "أورورا" دعيت إليه الأطياف الروحية، وقدم فيه طيف الملاك الأبيض رقصات بديعة. وتصب الساحرة "كارابوس" لعنتها على الأميرة لعدم دعوتها إلى هذا الحفل.

ثم تكبر الأميرة بعد ذلك وتبلغ السادسة عشرة. وبينما هي تجلس في أحد الأيام إلى مغزلها تعد ثواباً لها، وقد غمرتها الفرحة، إذا بالإبرة تصيب إصبعها فتدميها. ويغلب النعاس على الأميرة فتستغرق في سبات عميق. وتظل نائمة قرناً من الزمن.

وفي أصيل يوم صاف جميل يخرج الأمير الشاب إلى الصيد وقد سيطر على روحه طيف الملاك الأبيض حارس الأميرة، فيصور للأمير جمالها في حلم من أحلام اليقظة، فهيم بها. ويرشده الطيف إلى حيث تنام محبوبته فيقبلها قبلة تفيق على إثرها وتبادله حباً بحب فيقترن بها.

وحينئذ تقام الأفراح والمهرجانات التي تستغرق أياماً وليال كلها رقص واستعراضات فنية.

***

وتتجلى مقدرة تشيكوفسكي في موسيقى هذا الباليه من حيث انطلاق الخيال وقوة التعبير، وجمال اللحن وانسيابه، وبراعة التوزيع الأوركستر الى الحديث. ولقد أضفي الموسيقار من فنه على هذا الباليه

ما جعل له شهرة عالمية، وكتب له البقاء على الزمن. وبخاصة أن الكوريوغرافي، مصمم الرقصات هو بتيبا عاهل هذا الفن في زمانه.



(شكل رقم ٣٦) روفيا جاكسون (RoveaJackcon) في الجمال النائم (الأميرة النائمة)



(شكل رقم ٣٧) مارجوتفونتين (Margot Fonteyn) وميشيل سومز (Mie haelSomes) في الأميرة النائمة

ويمكن الإشارة في موسيقي هذا الباليه إلي متتاليات خمس تجري وفقها الرقصات المختلفة، إذ لكل منها لون خاص وطابع معين.

فالأولى منها تبدأ بمقدمة تتبعها رقصة طيف الملاك الأبيض. والثانية تعبر عن رقصة الأميرة الصغيرة، وهي أجمل الرقصات البطيئة التي صاغها تشيكوفسكي. والثالثة تعبر عن قطة بيضاء تهادي في مشيتها، ويتبعها قط ضخم مبدياً لها ألواناً من الغزل الراقص، وتضيق ذرعاً به

فتخمشه ولكنه يلاحقها حتى يختفيا من المسرح. وفي هذه الرقصة الفكاهية يصور الأوركسترا موموة القطة تصويراً بارعاً.

وفي المتتالية الرابعة تصاحب الموسيقى الأمير في رحلته العاطفية إلى القصر حيث ترقد الأميرة النائمة. ويختتم الباليه برقصة الفالس التي تجري وفق المتتالية الأخيرة، وهي من أبدع الرقصات، التى استعرضت في زواج الأميرة.

بالية كسارة البندق[١]

القصة: عن أسطورة معروفة باسم"كسارة البندق والفيران"

الموسيقى: بيتر تشيكوفسكي.

الكوريوغرافي: ل.ايفانوف.

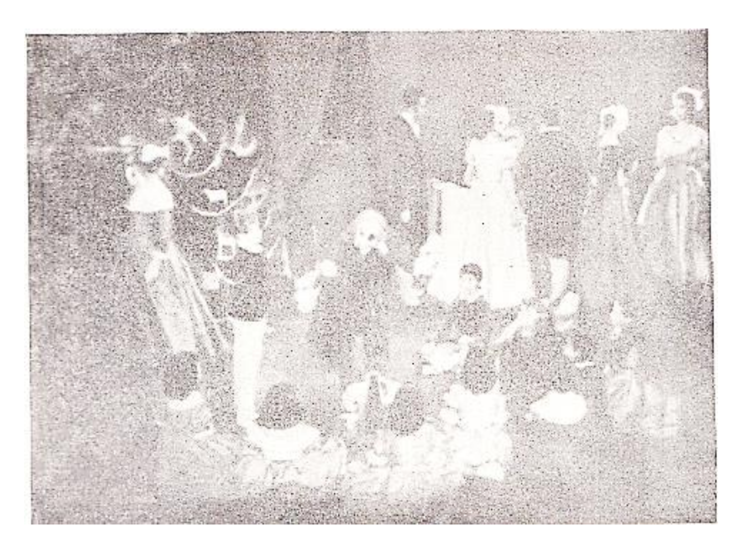
الديكور: بوتشاروف.

مكان وتاريخ العرض الأول:بمدينة سان بطرسبرج (لنينغراد) ١٨٩٢.

استقبال كبير في أحد القصور يقام احتفالاً بعيد الميلاد. يقبل المدعوون في عدد ضخم، ويقوم باستقبالهم والترحيب بهم الحاكم وقرينته. وحينما يتم الاجتماع يأخذ الكل في الرقص مبتهجين سعداء.

[١]كسارة البندق أنظر ص ٧٢– ٧٤

وتتسلم"كلارا" ابنة الحاكم هدية من عمها هي عبارة عن لعبة في شكل "كسارة البندق" مصنوعة من الخشب. وتأكل الغيرة قلب شقيقها "فرانس" فيتلف لعبة اخته ثم يضعها في علبة الدمي في فراش كلارا.



(شكل رقم ٣٨) باليه كسارة البندق –حفل الأطفال.



(شكل رقم ٣٩) كسارة البندق –رقصة حبيبات الثلج

وينتهي الحشد الراقص من هرجه ومرجه، فينصرف منه مودعاً من ينصرف ويعتزك أهل القصر الذهاب كل إلى فراشه.

وتحين ساعة السحر في منتصف الليل تماماً، فتدب الحياة في كسارة البندق وسائر الدمي التي تملكها كلارا. وإذ رغبت الفتاة قبل أن تأوي إلى فراشها أن تلقي نظرة أخيرة على لعبتها المحبوبة"كسارة البندق" فقد أخذتها الدهشة حين رأت اقتتالا عنيفاً يدور بين كسارة البندق تعاونها دمي أخرى تحولت إلى جنود وبين جيش كبير من الفيران. وتدخلت كلارا في هذا الاقتتال مساندة" كسارة البندق" للتغلب على الفيران. وانتصرت"كسارة البندق" بفضل شجاعة كلارا. وإذا بتلك الكسارة تتحول إلى أمير شاب وسيم يحمل الفتاة معه، مكافأة لها على شجاعتها، إلى قصر مسحور في مملكة الحلوى. وقد قاما برحلتهما هذه وسط عاصفة من الثلوج.

وتستقبلهما في القصر حورية كانت تقوم على إدارته تدعى "حورية الملبس" التي تأمر بإقامة حفل راقص على شرفهما. وقد أصدرت أوامرها إلى جميع الحوريات ليعرضن رقصاتهن من كل الأساليب لمختلف البلدان.

وبينما الجميع في نشوة من هذه الرقصات البديعة، تدق ساعة التنبيه فتستيقظ كلارا من نومها، وتتبين أن كل هذا الذى رأته وسمعته في هذا العالم السحري لم يكن سوى أضغاث أحلام.

وموسيقى تشيكوفسكي في هذا الباليه رائعة، لم تكتب لهذا الباليه الخلود فحسب بل لقد ترسم نهجها بعده كبار الموسيقين في روسيا، وبخاصة سترافنسكي الذي تأثر بهذا الأسلوب في كتابة موسيقى باليه"الطائر الناري" وباليه "بتروشكا".

وغالبية موسيقى باليه "كسارة البندق" تؤديها آلات الأوركسترا مجتمعة في توزيع رائع، كما تحتوي على متتالية موسيقية تتألف من ست مقطوعات كلها آية في الجمال والروعة وهي شهادة ناطقة بمهارة الموسيقار وعبقريته الفذة في جمال التوزيع والإبداع الأوركسترالي.

وتجري رقصة "حورية" الملبس بمصاحبة آلة سلستا[١] (Celesla) وهي آلة جديدة سبق تشيكوفسكي سائر أقرانه في روسيا الى استعمالها في رقصات الباليه. وتجري هذه الرقصة بمصاحبة تلك الآلة منفردة، ويقتصر عمل بقية آلات الأوكسترا أثناء ذلك على المساندة بصوت أو آخر بين الحين والحين تؤديه الوتريات القوسية بطربق النبر بالإصبع (بيتسيكاتو).

باليه الطائر الناري

الموسيقى: إيجور سترافنسكي

القصة والكوروغرافي: ميشيل فوكين.

---

[١]سلستا: انظر ص٧٣

الديكور والملابس: جولوفين.

مكان وتاريخ العرض الأول: باريس ١٩١٠

تتخلص قصة هذا الباليه في أن الأمير "إيفان" قام برحلة للصيد. وقد بلغ من شجاعته أن اجترأ على دخول حديقة مسحورة يتوسطها قصر الساحرة "كاتشيه". ورأى في الحديقة طائرا ذا أجنحة نارية يلتقط غذاءه من شجرة التفاح، وكان هذا الطائر واقعا تحت تأثير سحر كاتشيه الخبيث. وبدلاً من أن يطارد الأمير هذا الطائر أطلق سراحه. فأعجب الطائر بشهامة الأمير وأعطاه ريشة من جناحه تقيه السحر.

يختفي الطائر وتظهر ثلاث عشرة أميرة فاتنة يرقصن حول شجرة التفاح ويتراشقن بثمارها. يبهر الأمير جمالهن فيتقدم نحوهن، فيتوقفن عن الرقص. وعلى أثر ذلك تتبادل النظرات وتنعقد أواصر الود بين الأمير وهؤلاء الأميرات الفاتنات. ويشترك الجميع في رقصة رشيقة. ثم يوجهن إلى الأمير نصيحة أن يعجل بمغادرة المكان خشية قدوم الساحر حتى لا يحيله إلى حجر كغيره من الفتيان الذين سبقوه إلى هذه الحديقة. ورفض الأمير الاستماع الى هذا النصح، وصمم في التغلب على قوة السحر.

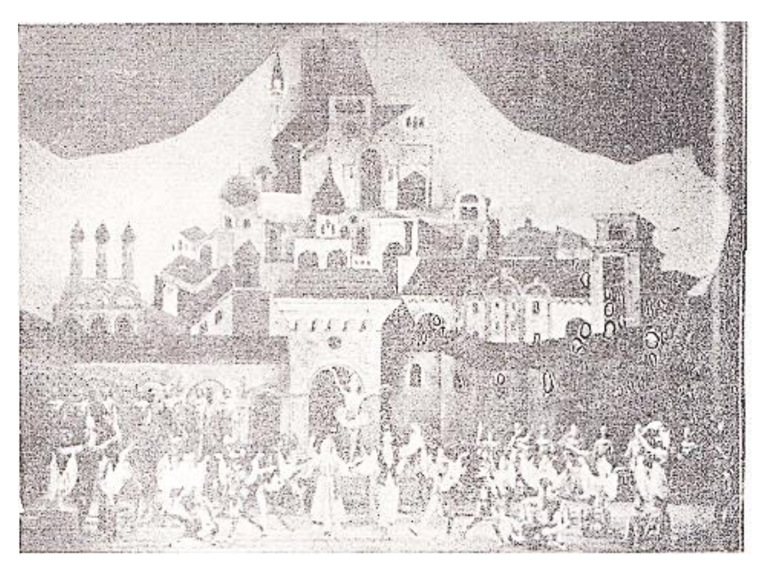
وسرعان ما يظهر الساحر مقبلاً هو وأعوانه من الشياطين. وإذا بالمكان يظلم وقد أخذ الساحر في استخدام طلاسمه، فيصرخ مرة وثانية. وفي الصرخة الثالثة يلوح الأمير بالريشة النارية فيظهر الطائر الناري، وأخذ في الرقص مع الساحر وأعوانه رقصات جنونية تنهك قواهم

حتى يسقطوا على الأرض من شدة الإعياء. ويغنى الطائر أغنية ما يكاد يتمها حتى يقع الساحر وأعوانه في سبات عميق.

وحينئذ يدل الطائر الأمير على مخبأ بيضة يكمن فيها سر قوة الساحر. وحين يحضر الأمير البيضة ويأخذ في تأملها، يشعر الساحر به فيحاول اختطافها منه، ولكن الأمير كان أسرع الى كسرها. وفي الحال يختفي الساحر وأعوانه والقصر المسحور ، وتتحول الأحجار الى أشخاص آدميين كان قد سحرهم هذا الساحر اللعين. وتجتمع الأميرات فيتوجن الأمير ملكا. ويتار هو ملكته من بينهن، وهي التي كان الحب قد جمع بينهما من قل.



شكل ٤٠ نيدا فيروبرقا (Nina vyroubova)– في الطائر الناري (أحد مناظر أوبرا باريس)



(شكل رقم ٤١) سفيتلانابيريوزوفا (SwetlanaBeriosowa)– في الطائر الناري

تسهل موسيقى سترافنسكى بمقدمة بديعة. وفي غمزات وترية ونبرات من آلات النفخ النحاسية وهزات من الآلات الخشبية، وفي أصوات متباعدة، ينقل المستمع إلى الجو السحري الذي يحيط بالحديقة من أشباح مخيفة وأقوام مفزعة.

ويتبع المقدمة الجزء الأول، وهو رقصة الطائر الناري، فتسمع نغمات ملونة قصيرة تتناثر من مختلف آلات الأوركسترا لتوحي بتنقلات الطائر الناري وانطلاقه من ثمرة إلى أخرى. يليها رقصة للطائر فكاهية لامعة.

وفي الجزء الثاني يتأمل الأمير في الخفاء الأميرات الفاتنات وهن يرقصن حول شجرة التفاح على أنغام هادئة حزينة تمثل هؤلاء الأميرات الصغيرات في أسرهن. وقد استطاع سترفنسكي ببراعته الأوركسترالية أن يعكس صوراً لونية من لوحات الطبيعة في الفجر.

ويلي ذلك الجزء الثالث وهو رقصة الساحر كاتشيه، فتصور الموسيقى الجو المرعب المظلم الذى يحدثه قدوم الساحر.

ثم لانلبث أن نستمع إلى قرِع الطبول ورنين الأجراس. وتبدأ على إثرها الرقصة الجنونية التي قادها الطائر الناري لينهك بها قوي الساحر وأعوانه.

ويغني الطائر الناري في الجزء الرابع أغنية لإنامة الشياطين. فتبدأ بنغمة رتيبة حالمة تتكرر حتى نهاية المقطوعة. وتعبر الموسيقى في النهاية عن تحول الأحجار المسحورة إلى أشخاص آدميين على لحن من أغنية شعبية روسية. ثم يختتم الباليه بظهور لمحات من الطائر الناري في موسيقى تصور الطهر والبراءة.

باليه صاحب القبعة المثلثة

الموسيقى: إمانويل دي فاللا.

القصة والكوريوغرافي: ليونيد ماسين (فرقة باليه دياجيليف).

الديكور والملابس: بابلوبيكاسو[1]

مكان وتاريخ العرض الأول: لندن سنة ١٩١٩

تعتبر بلاد الأندلس مهداً للرقص والغناء في إسبانيا، فلا عجب أن نرى الموسيقى الإسبانيةبالحلياتوالقفلات ذا اللون الشرقي، وكذا الشأن في آلاتها وبخاصة الإيقاعية منها.

وتتجلي هذه الألوان في موسيقي باليه "صاحب القبعة المثلثة" الذي يقوم على رقصات إسبانية أندلسية مشهورة أهمها رقصة اليوتا (Jota) . وهذه الرقصة تسيطر على أجزاء الباليه المختلفة فتتكرر

[1]بابلوبيكاسو (Pablo Picasso: ولد عام ١٨٨١ وهو من أعلام المصورين الأسبان – أقام في باريس منذ سنة ١٩٠٣ فكانت مركز نشاطه.

نغماتها وكأنها رباط تتصل به كل تلك الأجزاء. ثم رقصة الفندنجو (Fandango) وهي رقصة ثنائية تبدأ بطيئة ثم تزداد حيوية وسرعة حتى النهاية، ويقوم بأدائها زوجة الطحان وحاكم المدينة في الجزء الأول من الباليه على النحو التالي:

ان قصة هذا الباليه قصة طحان وزوجته الفاتنة تغمر حياتهما سعادة وهناءة. ولكن الحاكم صاحب القبعة المثلثة يحاول غزو قلب الزوجة الشابة بماله من نفوذ وسلطان.

ويبدأ الباليه بمقدمة موسيقية تنبعث من بعض آلات النفخ النحاسية والآلات الإيقاعية والصاجات والتصفيق بالأيدي، تقطعها أصوات الاستحسان بين حين وآخر. وهكذا يشير ديفاللا في موسيقاه إلى حد السعادة التي يعيش فيها الطحان وزوجته. يعقب ذلك لحن غنائي حزين كأنه هاتف يحذر بقدوم الشيطان، وتتبعه فترة سكون.

ثم ترفع الستار عن الجزء الأول من الباليه على منظر الطحان وهو يحاول أن يعلم ببغاءه محاكاة الساعة

وهى تدق الثانية، ولكن الطائر لا يتوقف عند الاثنين بل يتعدى ذلك صارخاً إلى الثلاثة والأربعة. ويغضب الطحان، ولكن الزوجة الحسناء تغري الطائر بحبات من العنب. وسرعان ما يذعن لها ويقلد الساعة في دقاتها. فتهكم الزوجة على زوجها في دلال [بينما هو يعانقها

إظهاراً لإعجابه بمهارتها ولباقتها. ثم يعكف على زرعه يسقيه وهو يصفر لحناً مرحاً].

ويقطع حبل تلك السعادة قرع متواصل من الطبول ينبئ بقدوم الحاكم ذي القبعة المثلثة وبصبحته قرينته وحراسه. ويعجب الحاكم بجمال زوجة الطحان فيصرف زوجته القادمة معه ثم يعود منفرداً فيجد زوجة الطحان، فيرقص معها رقصة الفندنجو المغرية فيزيد هيامه بها ويحاول تقبيلها. ولكن الزوجة اللعوب تحاوره وتداوره وأخيراً تفلت منه فيسقط على الأرض. ويسرع الطحان وزوجته لمساعدة الحاكم على النهوض ويأخذان في إزالة الغبار عن ملابسه بالمكنسة. وهذه فكرة لطيفة فلم يكن هناك غبار يزال ولكنها عقوبة مستترة لتأديب الحاكم المستهتر.

ويفهم الحاكم غرضهما فيخرج غاضباً متوعداً، بين تهكمات الزوجة وضحكات الطحان. ثم يعودان فيشتركان معاً في رقصة مرحة.

ويرسل الحاكم بعد ذلك جندياً ليهدد الطحان وزوجته ولكنهما لايباليان بهذا الوعيد بل يستمران في رقصتهما حتى ينتهي الجزء الأول من الباليه.

أما الجزء الثاني منه فيصور ليلة عيد القديس يوحنا حيث يتجمع حشد من الأهل والأصدقاء حول الطاحونة ليحتفلوا مع الطحان وزوجته بهذه المناسبة الدينية. وترسم الموسيقى لوحة حية لهذا المنظر الذى

يسوده الود والمحبة. ويستمر الجمع في جو ملئ بالفرح والمرح لاتقطعه غير أصوات آلات النفخ النحاسية تعبر عن طرقات جنود الحاكم وقد أتت للقبض على الطحان. ولايشفع في ذلك بكاء الزوجة ولا توسلات الأهل والأصحاب.

وهنا تعبر الموسيقى عن حزن الزوجة التعسة. وتخفت الألحان شيئاً فشيئاً حتى تتلاشي تماماً عندما يختفي الجنود وقد أخذوا معهم الطحان، تاركين الزوجة وحيدة يائسة.

وينبعث لحن اليوتا من جديد. ثم تصور الموسيقى دقات الساعة التاسعة يتبعها تقليد الببغاء. وتذهب الزوجة إلى الطاحونة فتطفئ الشموع، ثم تنصرف لحالها تاركة الطاحونة وقد خيم عليها الظلام والسكون المخيف.

ويخلو الجو للحاكم بعد أن صار الطحان سجيناً، فيذهب إلى الطاحونة فخوراً بانتصاره على صاحبها. ولكن الأوركسترا لاتلبث أن تنقلب إلى ضجة موسيقية تعبر عن سقوط الحاكم في الترعة المجاورة للطاحونة بعد أن اختل توازنه.

وتخرج زوجة الطحان لتستطلع الأمر فيسرع إليها الحاكم بملابسه المبتلة يحاول تقبيلها، ولكنها تغضب من هذا الحاكم المستبد وتنصرف عنه. فيتوجه الحاكم إلى الطاحونة ويلقى بملابسه الرسمية على السور لكي تجف. ويلوذ بالطاحونة لكي يستريح.

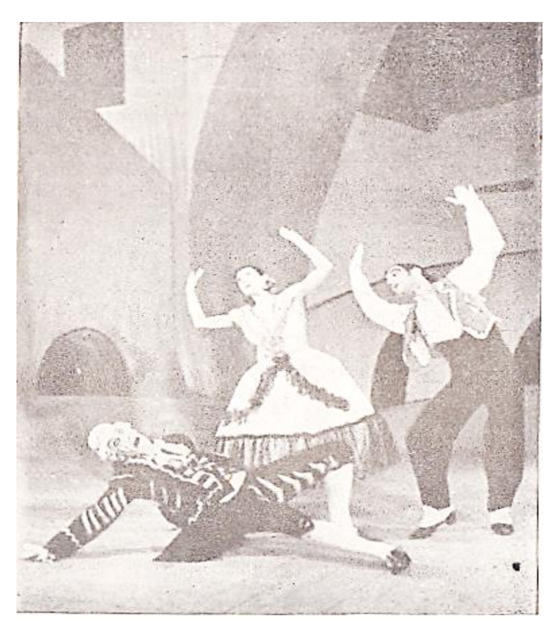
وهنا يفاجأ الجمهور بصفير الطحان وقد فر من سجنه وعاد في فرحة وانشراح إلى زوجته. ولكنه يفاجأ بملابس الحاكم معلقة على الجدار فيظن الظنون بزوجته ويصمم على الانتقام.

ويلبس الطحان ملابس الحاكم بعد أن يكتب له رسالة على حائط الطاحونة يقول فيها "إن زوجتك هي الأخرى أجمل من زوجتي أيها الحاكم".

ويخرج الحاكم فيجد ملابس الطحان مكان ملابسه، ويفهم مغزي الرسالة. ويضطر إلى ارتداء ملابس الطحان مبادراً للحاق به غاضباً.

وهنا تنبعث الموسيقى بقوة لتصل إلى قمتها الدرامية عندما ترجع الجنود للقبض على الطحان الهارب، فيقبضون على الحاكم ظناً منهم أنه الطحان.

وتحضر زوجة الطحان فتتوسل من جديد لإطلاق سراحه، اعتقاداً منها أن المقبوض عليه إنما هو زوجها، ويرجع الطحان على تلك الضجة فيثور على زوجته. وسرعان ما يعرف حقيقة الأمر فيبتهج ويعانقها طالباً إليها الصفح. ثم يشترك الجميع في رقصة سريعة يختتم بها الحفل السعيد.



(شكل رقم ٤٢) باليه صاحب القبعة المثلثة

جاك هارت (Jack Hart) ومارجوتفونتين (Margot Fonteyn) وماسين

في دور الحاكم زوجة الطحان الطحان



(شكل رقم ٤٣) ثمارا كارسافينا(Tamara Karasavim) في باليه بتروشكا– (دور البالارينا)

باليه بتروشكا

القصة: ايجور سترافنسكواسكندربنوا

الموسيقى: إيجور سترافنسكي.

الكوريوغرافي: ميشيل فوكين.

الديكور والملابس: اسكندربنوا.

مكان وتاريخ العرض الأول: باريس سنة ١٩١١

احتفالات شعبية في روسيا يوم عيد من أعياد الشتاء، بها خليط من الجماهير والباعة وقارئات البخت، وفي هذه المهرجانات تقع قصة باليه بتروشكا. وتتخلص في أن مهرج الأراجوز "بتروشكا" أحب الراقصة الأولى (البالارينا)، ولكنها انصرفت عنه إلى حب الراقص الأسود.

وينشب صراع عنيف بين الرجلين العاشقين داخل "الكواليس". وبينما الاحتفالات الشعبية في صخبها وهرجها يظهر بتروشكا فجأة وهو يهرول على المسرح وفي إثرة الراقص الأسود شاهراً سيفه، ثم لايلبث أن يلحق بالمهرج ويقتله بضربة منه.

وينزعج الجمهور ويصيبه الهلع والحزن لموت تلك الشخصية المعروفة والمحببة إلى قلوب رواد هذه المهرجانات. وهنا يظهر صاحب الأراجوز مطمئناً الجمع أن أشخاصه الذين ظهروا أمامهم ماهم إلا دمي لاروح فيها ولا إحساس.

وينصرف الناس ولكن روح بتروشكا لاتلبث أن تظهر فجأة لصاحب الأراجوز لتخيفه وتنذره بالعقاب.

***

وقد بلغ من مهارة سترافنسكي في هذا الباليه أن جعل موسيقاه تأسر الأذن منذ رفع الستار في الافتتاح، فتشارك العين في متابعة الحوادث مشاركة تامة.

وتصور الموسيقى في الجزء الأول احتفال العيد بصخبه وألوانه البراقه، تتبعها رقصة روسية تقوم بها ثلاث من الدمي. وهذا اللحن يتكرر أربع مرات، متنقلاً من آلة إلى أخرى. ويلاحظ في هذا الجزء مهارة سترافنسكي في سرعة تغيير وتنويع مجموعات الآلات من نفخ نحاسية إلى خشبية إلى وتريات، وسرعة تنويع الإيقاع وتدفق الألوان الموسيقية.

وفي الجزء الثاني تمثل الموسيقي غرفة بتروشكا وفيها الراقصة الأولى وهي ترقص بمصاحبة البيانو المنفرد.

ويصور سترافنسكي بألوانه الأوركسترالية توسلات بتروشكا وآلام هيامه.

أما الجزء الأخير ويسمي "الكرنفال الكبير" فتصور الموسيقى هذا الكرنفال بجنونه ورقصاته وصخب المشتركين فيه من فلاحين ونساء

وأطفال ومتسولين. وهذا الكرنفال يمثل المهرجانات التاريخية التي أشتهرت بها روسيا.

ونرى اللحن الأساسي للكرنفال تصاحبه رقصة الدب في إيقاع بطئ يعقبها رقصات الحوذية والتجار والفلاحين. ويختتم المهرجان برقصة فكاهية، وقد عبر فيها سترافنسكي عن عنصر الفكاهة والسخرية اللاذعة بجيل أوركسترالية غاية في المهارة.

باليه روميووجولييت

القصة: موضوعها مسرحية شكسبير أعدها للباليه ل.م. لافروسكي وسرجي بروكوفييف.

الموسيقى: سرجبروكوفييف.

الكوريوغرافي: ل.م. لافروسكي

الديكور والملابس: بيتر وليمس.

مكان وتاريخ العرض الأول: لينينغراد سنة ١٩٤٠

أعجب الموسيقار العالمي المعاصر سرجي بروكوفييف بالمسرحية الخالدة" روميو وجولييت " للشاعر شكسبير ووجد فيها موضوعا ملائماً للباليه فأعدها لهذا الغرض هو وصديقه الكاتب "لافروسكي" في قصة ذات استهلال (برولوج) وثلاثة فصول، تقع في ثلاثة عشر منظراً. وقد نال هذا الباليه إقبالا عالميا عظيما.

وليست قصة "روميو وجولييت" بحاجة إلي تفصيل حوادثها وإعادة روايتها، فهي في غنى عن التعريف بها. لذلك فسنحاول معالجة الحديث عن موسيقى هذا الباليه مع الإشارة إلى حوادث القصة في لمحات تجعل في إمكان القارئ تتبعها.

نلمس في موسيقي هذا الباليه، بجانب الألحان المنسابة كالعذب السلسال، وضوح العنصر الإيقاعي ونوعا من الدعابة التي يمتاز بها أسلوب هذا الموسيقار.

وقد ضمن بروكوفييف موسيقى هذا الباليه متتابعات تعزف في الحفلات السمفونية مجردة عن الرقص. ويمكن تلخيص تلك الموسيقى تبعاً لتسلسل حوادث القصة فيما يلي:

الحركة الأولى وتسمى "المنظر" بدؤها الآلات النحاسية بلحن صاخب تتناوله بعدها الوتريات لتوحي بجو انبثاق الفجر.

أما الحركة الثانية فهي "رقصة الصباح" وتوحي بجو الصباح المشرق. والموسيقى إيقاعية يشترك في أدائها آلتا البيانو والصنج (Harp).

ثم الحركة الثالثة وتسمى "جولييت الشابة" وتمثل جولييت فتاة مرحة خالية البال تداعب وصيفتها وتسخر منها وهي تساعدها على ارتداء ملابسها استعداداً للحفل التنكري الذي سيقام في سراى آل

"كابوليت". والموسيقى في قالب "الروندو". واللحن الأساسي فيها مرح ساخر تؤديه آلة الكمان، يجاوبها لحن مقابل ينساب في عاطفية فياضة.

ويلي ذلك الحركة الرابعة وتسمى "التنكرية"، وتوحي بجو الحفل التنكري في سراي آل "كابوليت". كما ترمز الموسيقى إلى تسلل روميو ورفاقه إلى الحفل متنكرين.

ثم حركة خامسة هي"آل كابوليت وآل مونتاج"، وهي حركة عابسة حزينة يسمع اللحن الأساسي فيها عدة مرات. وتبدأ بمقدمة قصيرة مركبة من تآلفات موسيقية عنيفة صاخبة تمهد بجو المأساة التي جمعت بين النقيضين الحب والكراهية. ثم تعرض الفكرة الموسيقية الأولى من تلك الحركة لحناً يمثل آل"مونتاج" يتبعه لحن آخر يمثل آل "كابوليت". ونلمس في اللحنين براعة بروكوفييف في تصويره الساخر لما كان عليه هؤلاء النبلاء من زهو وخيلاء وفي الحركة السادسة وتسمى"الرقص"، نستمع إلى موسيقي رقصة رشيقة من نوع الرقصات التي سبقت في الحفل التنكري، ولكنها الآن ذات إيقاع نابض حي تؤديه آلات النفخ الخشبية.

وتمثل الحركة السابعة" الراهب لورنس" في لحن هادئ رزين يمهد لزواج المحبين. وايقاع هذا اللحن ساخر تؤديه مجموعتان من الوتريات والآلات النحاسية ليمثل راهباً خفيف الروح واسع الحيلة من الطراز الشكسبيري.

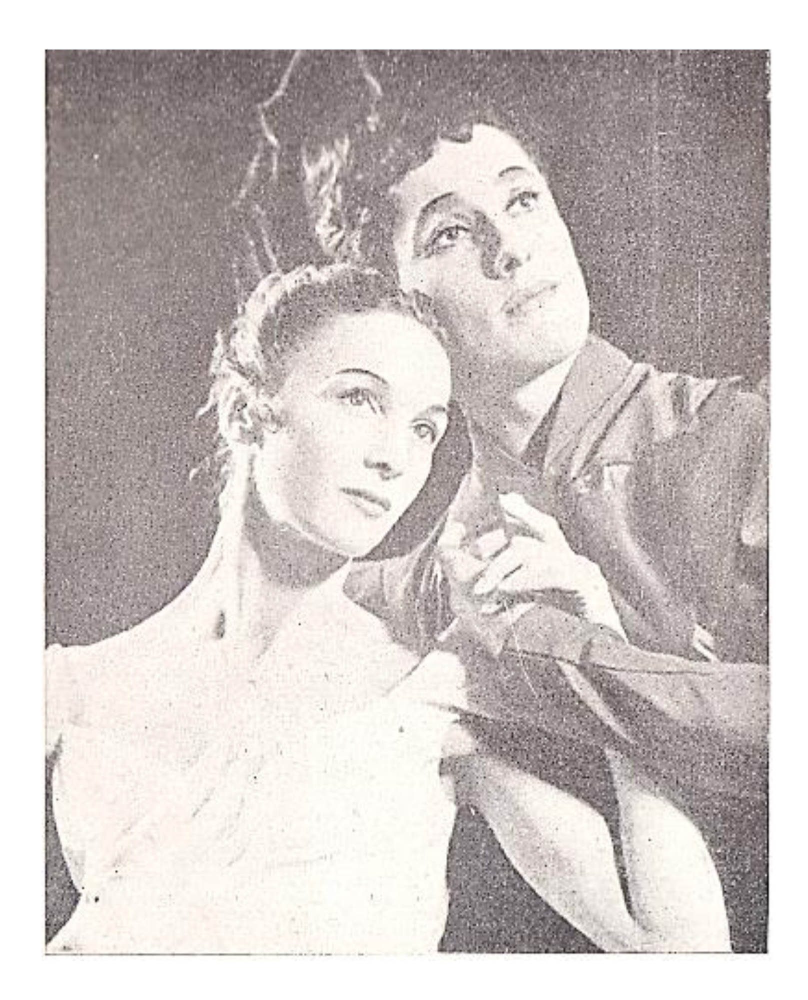
ثم الحركة الثامنة وتمثل وفاة "تيبولت" في مبارزة مع "روميو".وتنتهي موسيقي تلك الحركة بمارش جنائزي يرمز إلى موكب يحمل الجثمان.

والحركة التاسعة "فراق روميو وجولييت". وتبدؤها آلة الفلوت بألحان حائزة تساندها رعشات وترعيدات من الوتريات توحي بقرب انبثاق الفجر انبثاق الفجر إيذانا بفراق المحبين. ثم تتبعها موسيقى بطيئة حالمة، وفي نهاية الحركة نستمع الى لمسات من موسيقي خافتة ترمز إلى ساعة الوداع المرير.

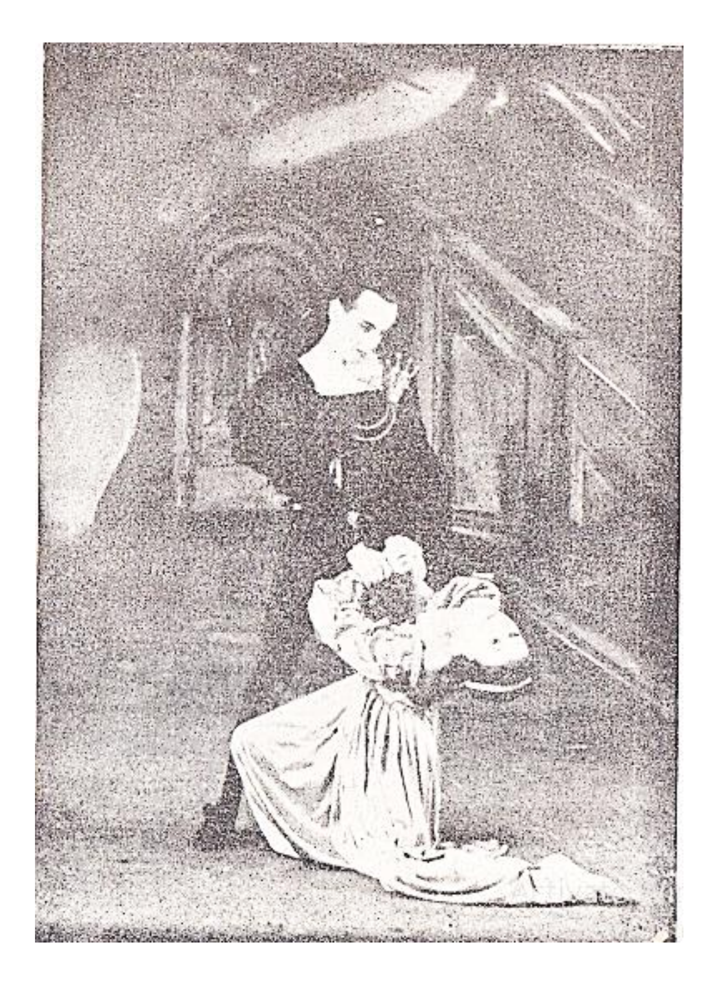
وفي الحركة العاشرة "انبثاق الفجر". توحي به نغمات الأوركسترا في نبرات من الوتريات والسلستا والبيانو والصنج (Harp).

والحركة الأخيرة "روميو عند قبر جولييت وموت الحبيبين". وهي نهاية الباليه يختتم بمأساة المحبين المحزنة. إذ يتعاطى روميو السم ظنا منه أن جولييت قد ماتت. ثم تفيق جولييت من سباتها العميق لتجد روميو منتحراً فتقتل هي الأخرى نفسها وتقضي نحبها إلى جواره.

وتبعث من موسيقى تلك الحركة إيقاعات حزينة جنائزية خافته تعلو شيئا فشيئاً حتى تصل إلى ذروي قوتها التراجيدية. ثم تخفت دفعة واحدة لتمثل انتحار روميو. وفي الختام ينبعث لحن منفرد من آلتي الفلوت والأوبوا تساندهما لمسات أوركسترالية من الأوركسترا، ينتهي بها الباليه.



(شكل رقم ٤٤) مونا فانجسا (Mona Vangsaa) وهننجكرونستام (Henning Kronstam)
في روميو وجولييت



(شكل ٤٥) مارجوتفونتين (Margot Fonteyn) وروبرت هيلمان (Robert Helpmann)– في باليه هاملت

خاتمة

حول القواعد الأساسية لفن الباليه

رأينا إتماما للفائدة ألا يخلو الكتاب من كلمة موجزة نطوف بها في إلمامه خاطفة حول القواعد الأساسية لحركات الباليه. وإذا كانت التفاصيل والبحوث حول هذا الموضوع نتجاوز مهمة هذه العجالة بما هي في حاجة إليه من دقة وإسهاب، لعقدها الفنية التي نأمل أن يصادفنا التوفيق حتي يقبل اليوم القريب الذي نشهد فيه مصنفات تستوعب دقائق هذا الموضوع الذي هو في مصنفات تستوعب دقائق هذا الموضوع الذي هو في الحقيقة يتصل اتصالا وثيقاً بالدراسة الفنية والتدريب العملي، فإن ذلك كله لايحول دون اطلاع القارئ على بصيص من النور نتناول فيه بالإجمال تصويراً عابراً في هذا الصدد.

أوضاع القدمين:

اتفقت مدارس الباليه الحديثة جميعها على أن حركات القدمين تنحصر في خمسة أوضاع مختلفة تعتبر هي الأساسية لجميع ماعداها. ونوجز القول عنها فيما يلى.

الوضع الأول: يشكل وضع القدمين معاً خطاً مستقيماً يتلاصق فيه الكعبان.

الوضع الثاني: تشكيل حركة القدمين بما يشابه الوضع السابق من حيث تكوينهما معاً خطاً مستقيماً، ولكن الكعبين في هذا الوضع الثاني يراعي فيهما أن يبعد كل منهما عن الآخر.

الوضع الثالث: تشكيل حركة القدمين بحيث تكون إحداهما أمام الأخرى مع ملامسة كعب القدم الأمامية لوسط الأخرى.

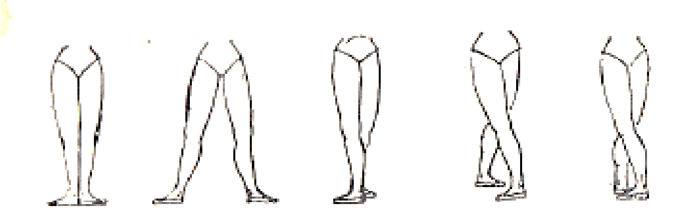
الوضع الرابع: وهو يشابه الخامس حيث يبدو منظر القدمين معاً في كل منهما في شكل متواز، مع ابتعاد كل منهما عن الأخرى بالنسبة لهذا الوضع الرابع.

الوضع الخامس:أما في الوضع الخامس فتكون القدمان فيه متوازيتين معم مسهما معاً بكل طولهما، على أن يكون مقدم احداهما عند كعب الأخرى.

وهذه الأوضاع الخمس موضحة بالرسم.

أوضاع القدمين

(شكل رقم ٤٦)



الوضع الخامس الوضع الرابع الوضع الثالث الوضع الثاني الوضع الأول

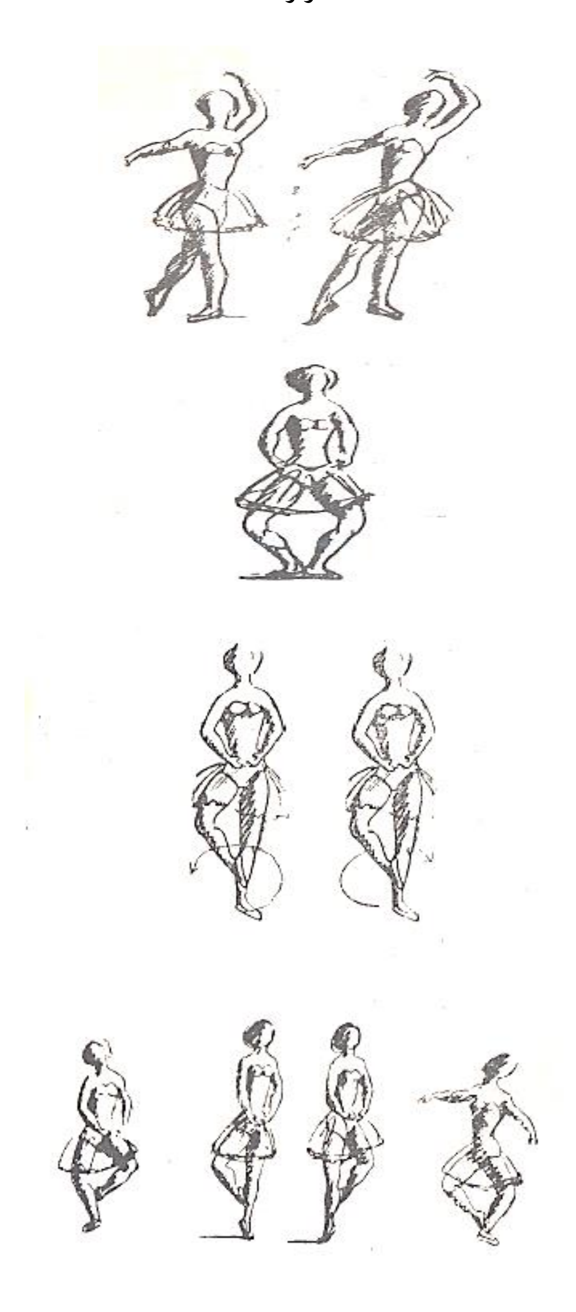
حركة الذراعين



(شكل رقم ٤٧)

حفظ التوازن في الوقوف على رجل واحدة ورفع الأخرى في زاوية قدرها ٩٠ درجة

النماذج الآتية لحركات مختلفة الأوضاع الدوران– القفز– ثني الركبتين مع حفظ التوازن وثبات الوقوف



ومن المتفق عليه استعمال مصطلحات فنية عالمية باللغة الفرنسية لكل حركة من هذه الحركات تواضع على استعمالها جميع مدارس الباليه.

ولايلتزم في خطوات الرقص التقيد بوضع واحد من هذه الأوضاع الخمسة المتقدمة بل يخطو الراقص متنقلا فيها من وضع إلى آخر.

ثني الركبتين:

ويمكن أيضاً ثني الركبتين، في تطبيق كل من تلك الأوضاع الخمس. ويجري التدريب على هذه الحركة في مرحلتين:

الأولى وتكون على شكل "انثناء نصفي"، حتى إذا تم التدريب على إجادة ممارستها جاء دور المرحلة الثانية وهي "الانثناء الكامل".

حركات الكتفين والجسم:

تختلف مدارس الباليه في حركات الكتفين وأوضاع الجسم والرأس وعلاقة كل من هذه الحركات بالأوضاع الخمس الآنفة الذكر للقدمين. وثمة قواعد فنية متعددة لكل ذلك. كما أنها تختلف فيما إذا كانت الحركة إلى الأمام أو إلى الخلف.

الدوران:

وكذلك تخضع حركة القدمين في الدوران لقواعد معينة. وذلك فيما إذا كان الدوران يجريه الراقص على قدمه اليمني أو اليسرى، وفيما إذا

كان الدوران في اتجاه سير عقارب الساعة أم في الاتجاه المضاد.

ثبات الوقوف:

أهم ما يعني به الراقص التدريب للسيطرة على أجزاء جسمه جميعاً، وهو ما يمكن أن يسمى في الاصطلاح الفني "ثبات الوقوف". ويستعان في التدريب على ذلك في البداية بالقبض على خشبة الباليه. ثم يجري التدريب فيما بعد غير مستعين بها ودون أن يفقد الجسم توازنه.

وفي هذا التدريب لايلتزم الراقص الوقوف على أطراف أصابعه بل يقوم كذلك بتوزيع توازن جسمه توزيعاً متناسقاً على كل القدم.

ويلعب الظهر في هذه الحركة دوراً هاماً، فالعمود الفقري هو الذي يكسب الراقص ثبات الوقوف مع استعمال عضلات الوسط. ويتمكن الراقص بإجادته لهذه الحركة من القفز في ثبات إلى أمام أو إلى خلف في أوضاع مختلفة.

حركة الذراعين:

وكما أن هناك أوضاعا مصطلحاً عليها في حركات القدمين وهي الأوضاع الخمسة التي سبق بيانها، فإن ثمة أوضاعا متفقاً عليها لحركة الذراعين، غير أن مدارس الباليه تتلف في هذه الناحية. فالبعض يصل بها إلى سبعة أوضاع، بينما تكتفي الأخرى بثلاث فقط تعتبرها الأوضاع الأساسية، وهي الأوضاع الموضحة في الرسم.

حفظ التوازن:

إن حفظ التوازن وعلاقته بالأوضاع الخمسة للقدمين وأوضاع الذراعين يتفرع منه كثير من الحركات والخطوات. ويجرى التدريب عليها أولا بمساعدة خشبة الباليه.

ويتضمن حفظ التوازن "الرقص الطائر". وهو التحرك على أطراف أصابع القدم. وله كذلك مدارس مختلفة. ويجرى التدريب عليه أولا عن طريق الاستعانة بخشبة الباليه، على أن يمسك الراقص بكلتا يديه الشبة متجهاً بوجهه اليها.

ومن ذلك أيضاً حفظ التوازن في الوقوف على رجل واحدة ورفع الأخرى في زاوية قدرها ٩٠ درجة، مع ثني الركبة أو مدها في أثناء ذلك إلى خلف أو إلى أمام.

القفز:

وينقسم القفز في الرقص الكلاسيكي إلى قسمين رئيسين:

الأول– القفز إلى أعلى. وهذا يستلزم من الراقص بذل جهد كبير حتى يجري في خفة زائدة يراه المشاهد فيها كأنما يطير في الهواء.

أما النوع الثاني من القفز فيجري على الأرض في مكانه وليس إلى أعلى. ويظل الراقص ملازما للأرض.

ولكل من هذين القسمين الرئيسين أقسام متفرعة كثيرة، منها القفز على قدمين، والقفز على قدم واحدة، أو على قدم إلى قدم، أو قفز مع دوران الخ...

***

ولعل القارئ قد لاحظ من إجمال هذه القواعد ما تنطوي عليه من صعوبات لايذللها إلا الدراسة والتدريب.....



ونجدد الأمل مرة أخرى في أن تصدر مصنفات شاملة تستكمل هذه القواعد بتفاصيلها وبيان فروعها وأصولها.

الفهرس